

O nacionalismo de José de Alencar em «O Jesuíta» (1875)¹

◆ *Eliane Cristina Deckmann Fleck*

Este artigo tem a finalidade de apresentar uma proposta de investigação que se insere no esforço de implementar uma discussão sobre os intelectuais brasileiros no século XIX, junto à Linha de Idéias e Movimentos Sociais na América Latina do Programa de Pós-Graduação em História da Unisinos.

Considerando o estágio em que se encontra a investigação, apresentamos dados preliminares e que recuperam, num primeiro momento, a biografia de José de Alencar, sua produção intelectual, sua inserção política num contexto de crescente desgaste do Império e, ainda, análises já realizadas sobre a peça teatral «O Jesuíta», a última que escreveu e na qual mantém suas preocupações mais gerais com a nacionalidade brasileira. O nacionalismo se manifesta, especialmente, no uso de símbolos como o índio e a natureza e na defesa de um projeto progressista e modernizante para a sociedade brasileira. Nossa intenção é analisar as representações do missionário jesuíta e da Companhia de Jesus presentes na peça «O Jesuíta», relacionando-as com seu projeto nacionalista e com as transformações político-sociais em curso na segunda metade do século XIX. Começamos então por uma visão bastante geral sobre sua vida e obra:

1 Comunicação apresentada na sessão «Idéias e Intelectuais na América Latina» do VII *Corredor De Idéias Do Consul*, realizado na UNISINOS, São Leopoldo, RS, Brasil, de 17 a 19 de agosto de 2005.

◆ Professora em História. Docente de la Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil.

José de Alencar nasceu em Mecejana (CE), em 10 de março ou 10 de maio (seus biógrafos têm dúvidas quanto à data) de 1829. Ainda estudante, publicou os primeiros trabalhos, na revista *Ensaíes Literários*. Radicou-se no Rio de Janeiro, onde começou a exercer a carreira de advogado, dedicando-se, também, ao jornalismo, com a série de folhetins *Ao Correr da Pena*, publicada no *Correio Mercantil*. Foi funcionário do Ministério da Justiça, logo promovido a consultor jurídico, o que lhe valeu o título de conselheiro. Foi deputado pelo Ceará em quatro legislaturas (1861-1863; 1869-1872; 1872-1875 e 1876-1877), sempre pelo Partido Conservador. Defendeu a estrutura escravocrata, polemizou com Joaquim Nabuco, combateu a regência da princesa Isabel, era a favor da representação das minorias e contra a eleição direta. Exerceu, ainda, o cargo de ministro da Justiça, no Gabinete de 16 de julho de 1868, sob a Presidência do visconde de Itaboraí, posto do qual se demitiu, em nove de janeiro de 1870. Escreveu cerca de 20 romances e oito peças de teatro. Após romper com D. Pedro II, retirou-se para o Rio de Janeiro, na Tijuca, exercendo apenas as funções de escritor. Ao se retirar da vida pública, passou a colaborar com jornais e revistas, escrevendo romances sob a forma de folhetins, artigos, crítica literária e teatro. Entre todos os escritores românticos, José de Alencar é, sem dúvida alguma, o mais conhecido e o que melhor expressou o espírito de um tempo. Morreu no Rio de Janeiro, em 12 de dezembro de 1877.

Em sua autobiografia –*Como e Parque sou Romancista*– Alencar nos fornece informações sobre suas experiências familiares, políticas, intelectuais e, especialmente, experiências de leituras realizadas em vários momentos de sua trajetória pessoal. Na infância –as leituras em família, para a mãe e para as tias; ma juventude, na Faculdade de Direito em São Paulo– as leituras de Balzac e, ainda, as leituras realizadas no Convento de São Bento, onde se comprazia com as obras dos cronistas do período colonial:

Uma coisa vaga e 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 (Alencar, 1990: 48).

José de Alencar escreveu para o teatro já em sua juventude. Tentou ser ator, mas não conseguiu. A sua primeira obra foi *Rio de Janeiro (Verso e Reverso)*, representada pela primeira vez no Ginásio Carioca, em vinte e oito de outubro de 1861, e a última, *O Jesuíta, de 1875* e na qual apontou o público como o maior culpado pelo desinteresse

nas produções do teatro nacional, pois este, segundo Alencar, só venerava as peças estrangeiras, principalmente as de origem francesa. Nesta manifestação pode-se identificar um José de Alencar nacionalista que descreveu a família e a sociedade brasileiras a partir da perspectiva do realismo francês, razão pela qual desvelava a hipocrisia e denunciava os preconceitos existentes.

No momento mais agudo da Questão Religiosa (1875),² ele fez representar a peça *O Jesuíta*, um drama em quatro atos que se caracterizava por um tipo de teatro que não comportava mais. Na apresentação do drama feita por Luiz Leitão, estas considerações ficam evidentes:

Quando a empreza do theatro S. Luiz annunciou a nova peça de J. de Alencar, houve quem pensasse que o collocaram seus talentos para envolver-se nas questões do dia, explorando pró ou contra as animosidades do recente conflicto entre o poder civil e o ecclesiástico. Si bem que o nome do poeta de Iracema por si só bastasse para desvanecer tal suspeita, a esse erro facilmente eram induzidos os ânimos avassallados pelo preocupação da luta religiosa [...] nem todos se lembravam da notícia que d'esse drama deu a «República», muito antes do apparecimento da questão episcopal. Nem todos sabiam que elle estava escripto há mais de treze annos (p. IX e X).³

As críticas e o repúdio do público oportunizaram uma intensa polêmica entre José de Alencar e Joaquim Nabuco, iniciada com a publicação, por parte deste último, de uma nota no jornal *O Globo*, a propósito da representação da peça. Joaquim Nabuco não repudia completamente a peça, mas critica a redação antiga e aponta a rejeição do público. José de Alencar responde num movimento de auto-exaltação, referindo grandes nomes da literatura mundial e falando de si. Equiparando-se aos famosos escritores citados, afirma: «Da mesma sorte que a comédia do ilustre poeta romano [*Hecira*, de Terêncio], *O Jesuíta* não foi ouvido, nem julgado...», o que o leva a conclamar o *leitor/ouvinte* para que este decida a questão:

2 Por volta de 1850, uma nova geração de eclesiásticos formada de maneira mais rigorosa e influenciada pela presença de missionários estrangeiros, passou a ver a atuação intervencionista do Estado como um obstáculo para a propagação da religiosidade mais espiritualizada e da moral mais estrita de que estava imbuída, assumindo uma posição ultramontana que a colocava diretamente sob a direção da Santa Sé, na busca de uma romanização da Igreja no Brasil. Nesse contexto, em 1864, Pio X promulgava no Brasil a Bula *Quanta Cura* e o *Sylabus errorum*, questionando o liberalismo e condenando a maçonaria.

3 Alencar, José de. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro, Editor, 1. ed. 1900. 188 p. O Prefácio assinado por Luiz Leitão foi publicado na imprensa por ocasião da estréia da peça.

Dando à estampa o drama, julgou o autor indispensável acompanhá-lo dos artigos que suscitou-lhe o eclipse do público. Antes desses artigos porém transcreveu o juízo crítico de um jovem escritor de grande talento, o Sr. Luís Leitão, que desenvolveu cabalmente o pensamento d' O Jesuíta.

Assim fica o leitor habilitado para sentenciar este pleito dramático; e julgar imparcialmente entre o autor, o público e os críticos.

Cabe salientar que Alencar dirige-se diretamente ao receptor, manifestando certo tom de censura, enquanto Joaquim Nabuco, referindo-se a esse mesmo público, afirma:

A série de estudos que hoje começo sobre o Sr. J. de Alencar tem exatamente por fim descobrir a incógnita de sua vocação literária. Chegado ao ponto culminante da vida, esse escritor precisa de desprender-se da clientela, numerosa é certo, mas talvez mais entusiasta do que cultivada, que representa para ele a posteridade, e mesmo da simpatia de tantas fluminenses, às quais os seus romances dão o pão quotidiano do amor.

Nabuco refere-se a um público com gosto *mal formado*, que se interessa pela *mediocridade* das paixões cotidianas, desferindo também sutis ataques a José de Alencar, ao descrevê-lo como velho, que deveria dar lugar a outros mais jovens, como um autor que tem clientela entre as mulheres, o que é uma insinuação de que ele agradaria à parcela *incompetente* dos leitores. Em outro artigo, Joaquim Nabuco reitera: «o gosto literário e artístico, mesmo das mais belas inteligências, tinha então poucas exigências e pequeno cultivo, e assim não podia consagrar obra alguma.» A essas críticas, José de Alencar respondeu: «Há vinte anos havia platéias que aplaudiam e honravam as obras dos escritores nacionais; atualmente para obter-se uma platéia seria necessário um recrutamento, apesar de já abolido no exército!» O público é, então, atacado por ambos: um para defender-se; outro, para melhor combater.

A série polêmica entre Alencar e Nabuco tinha dois títulos: *Aos Domingos*, de Joaquim Nabuco e *As Quintas*, de José de Alencar, sendo as duas colunas publicadas no mesmo jornal – *O Globo*. É, no mínimo, curioso, que dois antagonistas virulentos usassem o mesmo *palco*. Talvez isso denote que não eram tão antagonistas assim. Joaquim Nabuco, no primeiro artigo da polêmica,

denuncia a *teatralidade* desse tipo de crítica: era uma honra ser respondido por José de Alencar.

O jovem atacante saiu fortalecido do combate, se fez conhecido, mostrou sua habilidade retórica e seu potencial para a vida no mundo social e literário. Mas o velho atacado também teve louros a colher: foi magnânimo, generoso por demais, seguro do valor de seu trabalho, como só os grandes homens são. *O Jesuíta*, peça a partir da qual teve início a contenda, acaba sendo relegada a segundo plano; em primeiro, ficam os antagonistas. Como ambos circulavam tanto nos meios literários, como nos meios políticos, a combatividade era parte necessária do estar-no-mundo desses intelectuais.

Em José de Alencar, a história deve ser encarada apenas como objeto estético, daí a forte presença do «inverossímil» em seus romances: há neles, com efeito, um quê de fabuloso: cenas que se repetem, um sem-número de aparições e feitos espetaculares. A obra ficcional alencarina costuma ser dividida em romances indianistas como *O Guarani* e *Iracema*, e em romances urbanos como *Lucíola* e *Senhora*. Seus críticos apontam como defeitos sua idealização do índio e a descrição portentosa da natureza. Dizem, ainda, que, por isso, Alencar se tornou repetitivo; que lhe faltou o toque duro da realidade; e que seu gosto pelas coisas nacionais teria um forte traço de xenofobia.

Segundo Nelson Werneck Sodré, o indianismo foi uma aquisição estética fundamental para a jovem nação brasileira dos oitocentos. Foi também «uma tendência universal do romantismo», sendo que através do elemento aborígine (da *natureza*) José de Alencar nos pôs alinhados à esfera superior da civilização e da cultura. O tratamento estético da história nacional estimará a universalidade brasileira: indianismo relacionado à natureza e ao tipo de vida nos trópicos, o que pode ser expresso não só pelo traço psicológico do indígena (demonstração de coragem, fidelidade e pureza), como por cenas que sugerem a vivência de outro tempo e lugar (por exemplo, as «justas», no romance *As minas de prata*).

A seu modo e com rigor, a história nacional de Alencar em nada reflete a intransigência do juízo nativista. O próprio Alencar deixa isto claro no prefácio de *Sonhos d'ouro*:

A importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.

[...] e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.

Essa tradição inventada, cabe lembrar, está atrelada à transformação ampla do país motivada pela Independência política (1822), que requereu a tarefa patriótica de construir um Estado-nação unificado. Ao vazio brasileiro correspondia a «tenuidade de nossa consciência nacional, sem lastro de tradições sedimentadas». O trabalho dos românticos, com destaque para José de Alencar, visava justamente a sedimentar as tradições inventadas, formando um lastro a ser legado às gerações vindouras. Essa afirmação, enquanto síntese, do que representaria uma «essência nacional» está atrelada, pois, a um paradoxo: nega-se uma tradição que, ao mesmo tempo, é reinterpretada na tentativa de preencher aquele vazio com narrativas, imagens, idéias que contribuiriam para a formação de mitos fundadores da nacionalidade.

Os romances indianistas de José de Alencar, *O Guarani* (1855), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) iluminam, respectivamente, três momentos históricos com os quais o autor pretende estabelecer o mapeamento simbólico da construção da nação: o Brasil histórico dos novos «senhores da terra» e a luta inglória dos índios contra os conquistadores portugueses nos primeiros séculos da colonização; o primeiro encontro de raças e fundação da raça brasileira por ocasião do descobrimento e início da colonização; e a pureza étnica dos tempos pré-cabralinos. As três narrativas ressemantizam essas matérias do passado sob o signo da conciliação, do recalçamento da violência, realçando o elemento autóctone, elevando-o ao nível do português heróico dos tempos da colonização, assinalando o que há de recordar e esquecer na construção histórica da nação.

Todas essas características levam diretamente ao conceito de nacionalismo, que participa do cerne da atitude romântica. Se é certo que o sentimento nacionalista beneficiou-se das condições instaladas na Europa com o Liberalismo, tivemos, um Brasil no século XIX, mergulhado numa situação controversa, sobretudo pela permanência do escravismo. Apesar da dura realidade do país, causada pela evidência do seu atraso, a soberania gerava um entusiasmo que aumentava a confiança no seu futuro. E, para ampliar a possibilidade desse futuro, era fundamental construir uma imagem de seu passado apta a satisfazer as necessidades de história que todo nacionalismo por definição requer, o que pode explicar a supervalorização do índio por Alencar, como um antepassado valioso e com estatuto de ser próprio da terra, para redignificar um povo manchado

pela dominação colonial. A anterioridade desses homens que aqui se encontravam quando chegou o português expressava uma marca capaz de estabelecer a distinção indispensável à nacionalidade brasileira nesse momento estratégico para a sua afirmação.

Assim, a conjugação de história e passado constituía um pressuposto básico para a construção do nacionalismo no Brasil bem como em outros países da América Latina. O indianismo aparece matizado por uma conotação ideológica ambígua: o desejo de reforçar o nacional para minimizar a intensidade do estrangeiro que permeava nossa composição cultural; porém estava insidiosamente marcado pelo seu conservadorismo, pois convertido em imagem do passado, escondia-se a contemporaneidade de sua situação. Evitava-se colocar em risco a ordem em vigor, uma vez que não se tocava no problema da escravidão. Encantadas com o glorioso passado, nossas elites não se preocupavam com a miséria e marginalização que em pleno século XIX já atingia os herdeiros reais de nossos míticos antepassados.

As obras *Iracema* e *O Guarani* são testemunhos da preocupação de Alencar com o tema nacional expresso na figura do índio, preocupação muito influenciada pelo mito do «bom selvagem», revelada na presença de idéias de Rousseau. Nos livros em discussão, os índios, personagens centrais dessas obras são enfocados em cenários selvagens, eles emergem como elementos da natureza, enfatizam a cor local e são símbolos de um passado histórico idealizado e glorioso. Nelas, o sentimento nativista e a valorização do índio ganham tons de valorização e exagero, principalmente quanto às características físicas e morais e assim, o autor os apresenta nos romances como heróis. Na obra *O Guarani*, por exemplo, ao descrever o índio ele ressalta «sua alvura diáfana do algodão, a sua pele cor de cobre, brilhava com reflexos dourados. [...] a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto a beleza inculta, da força e da inteligência» (p. 43). Na visão de Alencar, o índio parece representar a perfeita conciliação entre o homem e a natureza. Apesar desse apelo, não se furtou ao emprego generoso de adjetivos –considerados excessivos sob a ótica atual, ao uso de advérbios e de figuras metafóricas que a um só tempo permitiam exaltar a natureza e o índio ligado à ela. Disso resulta uma linguagem exuberante, colorida, marcada pela plasticidade nas extensas descrições.

A construção idealizada de *Iracema*, a «virgem dos lábios de mel» e de Peri, índio que tinha um farto vocabulário e ampla imaginação, aponta a direção escolhida pelo autor para conjugar utopia romântica e nacionalismo, formas e

conteúdos presentes em seus romances que tiveram como preocupação central a construção e a disseminação do nacionalismo no país.

Pode-se, seguramente, afirmar que o projeto ideológico de José de Alencar, qual seja o de disseminar por meio das obras *Iracema* e *O Guarani* o imaginário nacionalista, se cumpriu. No entanto, vale lembrar que esse esforço se integrava a um projeto maior da literatura brasileira no XIX, que compartilhava com o Império os ideais de transformação do país em nação, a exemplo do que já vinha ocorrendo em alguns países europeus. Assim, os literatos brasileiros, no período em questão, como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, Bernardo Guimarães dentre outros, para ficarmos apenas no romantismo em prosa, buscavam, por meio da literatura, fazer frente à rede opressiva da violência colonial vivenciada pelo país e propalar um imaginário de fé e confiança na proposta nacionalista que nascia. Estavam articulados a um movimento eticamente comprometido com a conscientização em relação ao momento histórico e com a soberania política do país. Essa preocupação em difundir o imaginário nacionalista através da literatura foi uma prática comum em muitos outros países latino-americanos que lutaram para a construção da identidade nacional em oposição ao projeto colonialista.

Mais especificamente em relação ao nacionalismo de José de Alencar e à análise que pretendemos fazer da pela «O Jesuíta», cabe ressaltar que para Alencar e muitos outros românticos, a busca das raízes brasileiras os havia conduzido à época do descobrimento e à conseqüente valorização do índio como expressão da raça nacional. Essa deveria se firmar a partir da mistura dos elementos da cultura indígena com a tradição européia, caminho seguro para a «brasilidade». Temas como abolição e escravatura, questões candentes na sociedade brasileira no XIX foram silenciadas pelo autor, pois devem ter sido certamente consideradas como de pouca importância na construção da identidade nacional.

Contudo, a história do nacionalismo romântico revela que a escolha de seus projetos pressupunha bem mais que a simples adoção de alguns procedimentos estéticos. O engajamento político desse movimento esteve ancorado no progresso político, social e econômico da burguesia e na iniciativa individual e na capacidade criadora de cada um. Daí a preocupação de José de Alencar em buscar identificar, naqueles romances, o «genuíno brasileiro» na constituição da nação brasileira.

Se em alguma medida, José de Alencar reuniu esforços para que em relação ao elemento indígena não figurassem unicamente representações detratórias, sua filiação ao movimento romântico de feição fortemente palaciana exige que seu

repertório seja lido no âmbito da política cultural mais ampla levada a cabo por D. Pedro II, na segunda metade do século XIX. Assim, Alencar afirma em 1874, que «no Brasil se tem desenvolvido da parte de certa gente uma aversão para o elemento indígena de nossa literatura», o que tornava imprescindível ressaltar para além de um verdadeiro manifesto em louvor e defesa do índio, o projeto de tomá-lo, atada à floresta nativa de maneira seletiva e idealizada, como o elemento central de uma narrativa heróica que vinha atender, em primeira instância, as exigências políticas de um Império então às voltas com a tentativa de forjar uma versão institucional que melhor assegurasse seu fortalecimento e consolidação nos trópicos. Tratava-se, portanto, de uma «literatura encomendada», que longe de associar-se aos interesses mais prementes das tribos indígenas e dos setores eminentemente populares, atendeu a demandas políticas reivindicadas pessoalmente pelo próprio imperador.

Como mostra Lília Schwarcz, a despeito de Alencar pertencer à geração romântica, os desentendimentos políticos ele e o Imperador Pedro II tornam evidente a precária autonomia de que dispunham esses literatos em relação às normas de produção, bem como em relação aos critérios de avaliação de suas obras. A maneira como Alencar é repreendido ao criticar o épico de Domingos José Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios* (espécie de «menina dos olhos» de d. Pedro II) evidencia o fato de que não se tratava simplesmente de empreender um retrato fiel dos indígenas e das florestas tropicais. À frente de uma verdadeira «política literária», a agenda oficial do Império ditava quais eram os exotismos que se tornariam memoráveis e cuidava de enaltecer (quando não inventariar) aquelas que seriam as singularidades mais condizentes com o projeto de construção de uma imagem inteiramente positiva do país. Para Schwarcz, «é evidente, portanto, que o imperador conformava um grupo e um tipo de imagem do país, e mostrava o quanto eram poderosas as suas reações contra aqueles que a ele se opusessem».

Mas se a voz dissonante de Alencar em meio a um projeto oficial mais amplo é um forte indicador de que os poetas românticos não eram todos iguais, tal divergência não impediu que o autor figurasse como um dos grandes nomes desta geração, como também não permitiu que como tal se afastasse completamente do pequeno círculo de românticos brasileiros reunidos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro sob a batuta de D. Pedro II. Contemplando em três de suas obras descrições que exaltavam o universo indígena e enfatizavam o caráter exótico das paisagens e dos animais

representativos do continente americano, Alencar é certamente autor de referência obrigatória na análise dos grandes temas em voga no processo de consolidação cultural do Império no Brasil.

É curioso perceber que mesmo fortemente empenhado em destacar «a excelência e nobreza do caráter indígena», Alencar escorrega e por vezes deixa transparecer qual era de fato a visão difundida a respeito de nossos povos nativos. A famosa idéia de que o Brasil era um país infantil em meio a um continente também ainda pouco maduro salta aos olhos nos momentos em que Alencar, contradizendo os cronistas, assegura a forte presença de uma religiosidade entre os indígenas. Nas suas próprias palavras «não achando entre os aborígenes, templos e ídolos, ainda que alguns cronistas atestam a existência dos últimos, foram os colonizadores peremptoriamente declarando ateus a esses povos. Mas logo, com incoerência flagrante, reconheciam a existência de uma superstição, que outra coisa não é a religião na infância da humanidade».

Mas não foram os cronistas os únicos alvos dos ataques de Alencar. Em suas notas, diferentemente do texto propriamente dito, o autor aprofunda e fundamenta suas críticas, rompendo inclusive com certo decoro, ao dizer com todas as letras, que aguardava a publicação de sua próxima lenda, para então acertar as contas com Gonçalves Dias: «nessa ocasião, direi o que entendo acerca da memória do Dr. Gonçalves Dias, publicada na Revista do Instituto». Ao contrário de Dias, autor conivente com as decisões do restrito circuito palaciano, Alencar filiou-se de maneira bastante instável ao grupo do Instituto. Querelas à parte, ainda que indiretamente ligado ao pequeno círculo de escritores românticos de viés indianista, Alencar não poderia se eximir do esforço de penetrar profundamente no universo cultural indígena, fonte de inspiração por excelência do novo gênero literário produzido no país. No decorrer da narrativa, são inúmeras as explicações acerca da língua indígena, em seus sufixos e prefixos, bem como inúmeras e extensas são as notas em si mesmas. Como afirma Schwarcz, «nas suas obras uma demonstração constante dos conhecimentos sobre a natureza e os naturais do Brasil transparece a ponto de muitas vezes o caráter didático e mais etnográfico do texto e das notas impor-se, em detrimento da narrativa».

Alencar escreveu *O Jesuíta* com vistas às comemorações da Independência de 1861, para ser representado por João Caetano. Recusado na época, ficou 14 anos na gaveta, até 1875, quando veio à cena. O fracasso deste espetáculo provocaria um profundo desgosto em Alencar, desiludido do público da Corte,

a quem acusaria de falta de sentido patriótico, de intolerância, e de estar dominado por um gosto teatral em tudo lamentável.

Quando escrevia para o teatro, Alencar pensava sempre no Ginásio Dramático e em seu público mais «seleto»; ou então nos padrões «modernos» do teatro realista francês, embora nunca aceitasse o rótulo de «realista». Em *O Jesuíta*, tratou de mudar seu registro, adaptando-o ao estilo de João Caetano e ao público do Teatro São Pedro, mais afinado com os dramas, melodramas e dramalhões do Romantismo, um público tido como mais «chulo» e simples, ou atrasado, no gosto. Daí vem, certamente, o caráter aparatoso, espetacular da peça, com visões de subterrâneos, catacumbas, índios que podem matar mocinhas, ciganos que as raptam, coisas tão avessas ao restante do teatro de Alencar muito mais afeito ao lar ou ao salão.

Com a morte de João Caetano, em 1863, os dramas, melodramas e dramalhões de capa-e-espada tenderam, no entanto, a ser substituídos, pelo ritmo mais alegre do teatro musicado. A peça *O Jesuíta* encontrava-se então flagrantemente anacrônica. Apesar disso, Alencar atribui o fracasso à «intolerância» da parte do público. Deve-se, contudo, ter presente que em 1875 estava acéssima a célebre *Questão Religiosa* do Império, e que D. Pedro II anistiará, pouco tempo antes, dois bispos envolvidos na questão. Os ânimos antieclesiásticos estavam exaltados e o jesuíta patriota de Alencar, parecia —nesta conjuntura— evidenciar uma tomada de posição, o que pode ter também contribuído para esvaziar o teatro.⁴

Em *Estudos de Literatura Brasileira* (1977), José Veríssimo observa que Alencar fez do jesuíta «um patriota exaltado até o desvario», um «vidente da nossa liberdade», e que esta personagem nada tem a ver com a imagem estereotipada que o público de teatro tinha dos padres e, especialmente, dos jesuítas. José Veríssimo inverte, curiosamente, o argumento do anacronismo, dizendo que ao protagonista falta «a doutrina especial e nítida dos jesuítas [...], os seus pensamentos e a expressão que lhes dá, não são da sua época, nem do seu instituto, mas modernos e leigos [...]».

Valemos-nos novamente da *Apresentação* do drama feita por Luiz Leitão para uma descrição geral do tema da peça:

4 Apesar de encerrada a Questão Religiosa, ela acirrou a intransigência da alta hierarquia da Igreja, levando-a a assumir uma atitude ambígua em relação ao Estado, que implicava, ao mesmo tempo, a oposição a certas medidas de caráter secular e a reivindicação de conservar o lugar privilegiado que sempre detivera junto ao poder. Quebrou, ainda, o encanto da função monárquica. Para os fiéis tocados pelo ultramontanismo, majoritariamente urbanos e alfabetizados, a prisão dos bispos indicou o caráter arbitrário do regime. Para a grande massa da população, ainda presa à religiosidade antiga, a ação do monarca soou como uma impiedade.

Estamos no meiado do século XVIII Propagam-se por todo o mundo as doutrinas reformistas dos philosophos francezes; fermenta em todos os espiritos a anciedade revolucionaria que dentro em pouco tempo vai libertar os Estados Unidos, convulsionar a França e martyrisar Tiradentes. Os povos tem anciã de liberdade; os thronos vacillam, os monarchas abdicam no seus ministros. Um supposto medico italiano, o dr. Samuel, cuja bolsa estava aberta aos pobres e cuja sciencia consolava os ricos, vive por esse tempo no Rio de Janeiro. Austero e religioso, era respeitado e amado e à sua influencia obedeciam os padres da companhia de Jesus em cujo collegio tinha entrada franca e livre. Esse homem conspirava, iludia e disfarçava-se. Pobre engeitado [...] Samuel fora agasalhado pelos Jesuítas, professara e partira para a Itália [...] concebe, estuda, amadurece e resolve executar um projecto ousado, o de libertar a sua pátria. [...] As reformas do marquez de Pombal abalam a segurança da Companhia de Jesus [...] Samuel prevê, calcula e avalia os prejuízos que a expulsão da companhia vai causar a sua obra [...] (p. XIII).

A peça *O Jesuíta* parte de um plano cuidadosamente elaborado pelo protagonista que dá título à peça, de fazer a independência do Brasil, através de uma revolução contra o domínio português. Mas, antes de se fazer a revolução, era preciso fazer-se a nação. O protagonista explica todo o seu plano somente no final, já perto do desenlace:

Esta região rica e fecunda era e ainda é hoje um deserto; para fazer dela um grande império, como eu sonhei, era necessária uma população. De que maneira criá-la? Os homens não pululam como as plantas; a reprodução natural demanda séculos. Lembrei-me que havia na Europa raças vagabundas que não tinham onde assentar a sua tenda; lembrei-me também que no fundo das florestas ainda havia restos de povos selvagens. Ofereci àqueles uma pátria; civilizei estes pela religião. Daniel, o cigano, era o elo dessa imigração que em dez anos traria ao Brasil duzentos mil boêmios; Garcia, o índio, era o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo a sua independência. Mas isto ainda não bastava; os judeus, família imensa e proscrita, corriam a abrigar-se aqui da perseguição dos cristãos; Portugal e Espanha pela intolerância, a Inglaterra pelo protestantismo, a França pelo catolicismo, lançariam metade de sua população nesta terra de liberdade e tolerância,

onde toda religião poderia erguer o seu templo, onde nenhum homem seria estrangeiro (Ato IV, cena 10).

Alencar projetara a peça para engrandecer a pátria e para a atuação fogosa de João Caetano, considerado então o maior ator brasileiro. Alencar a produziu para o Ginásio Dramático, que considerava mais refinado do que os teatros onde imperavam os grandes atores e aonde o público acorria atrás das sensações fortes. Algo desse «sensacionalismo de cena» acabou passando para *O Jesuíta*, uma peça grandiosa, cheia de soldados, homens armados, corredores secretos, alçapões, e, se não há duelos de verdade, há pelo menos uma cena noturna em que um aventureiro espanhol, o cigano Daniel e o índio Garcia defrontam-se, armados, e só não chegam às vias de fato graças à intervenção de Samuel, que os separa e faz ver que não devem ser inimigos (cena 2, 3 e 4 do terceiro ato). Há também gotas de narcóticos que fazem adormecer donzelas, junto com o gosto da conspiração, para dar à peça os condimentos das coisas proibidas. O drama é de caráter histórico: há personagens que tiveram vida real, como o Conde de Bobadela, José Basílio, o noviço, o futuro Basílio da Gama que escreveria *O Uruguai*, baseado na guerra pela posse dos Sete Povos das Missões - parte da «república comunista-cristã» que os jesuítas haviam organizado entre os guaranis. No macrocosmo da peça (no seu horizonte) estão o Marquês de Pombal e Gabriel Malagrida. O drama também se refere constantemente a passagens secretas entre o convento dos jesuítas e o Morro do Castelo, no Rio de Janeiro; a porões onde Samuel mandou esconder o tesouro da Companhia.

Luiz Leitão que apresentou o drama formula duas questões extremamente pertinentes:

Qual o fim d'*O Jesuíta*? Quis o autor rehabilitar a memória da Companhia de Jesus? [...] Nós escrevemos debaixo da impressão da primeira recita da peça e em nós mesmos sentimos um dos grandes intentos do dramaturgo: fazer estremecer a fibra patriótica do povo, rasgar aos olhos do paiz uma as perspectivas do seu passado e, quem sabe, mostrar que, assim como Antonio Vieira um século antes aconselhava a trasladação da monarchia luzitana para a America, era possível pelo simples progresso do tempo que, na epocha da agitação de todos os espiritos illustrados, na solidão dos claustros brasileiros echoassem muitos anhelos pela emancipação da colonia. [...] Em synthese, *O Jesuíta* quer dizer a independencia da patria.

Quanto às razões do fracasso da peça, Leitão contempla não só a defasagem estética do estilo da peça como sinaliza para a existência de um vago patriotismo:

O drama de J. de Alencar não é feito para esta quadra de corrupção. Quando a indiferença do publico pelas artes e lettras é o reflexo de sua indiferença política, não se pode esperar que *O Jesuíta* tenha o acolhimento que merece. O povo não troca com tanta facilidade as adulações de seus vícios por uma lição de civismo e não hão de ir estrangeiros, a quem escapa a intenção patriotica do assumpto, encher a sala do S. Luiz. Para santificar uma região não basta o calor dos raios do sol; é preciso seccar-se o pantanal que o rodeia.

Cessem porém, as representações; tolde-se de novo o brilho do palco brasileiro; continue o insulto à moral e a postergação dos principios da arte. José de Alencar prestou um grande serviço, descobrindo mais uma riqueza do thesouro intellectual do Brazil (p. XXVII).

José de Alencar atribui a inexpressiva repercussão da peça à «intolerância e o fanatismo maçônico [que] não podiam levar a bem que se puzesse em scena um frade, com intuitos generosos [...] o povo tem um theatro brasileiro; a alta classe frequenta os estrangeiros» (p. LIX).

É porém triste e deplorável que nesta cidade de trezentas mil almas, capital do imperio brasileiro, haja um publico entusiasta para applaudir as glorias alheias; e não appareça nem a sombra d'elle quando se trata de nossa historia, de nossas tradições, de nossos costumes, do que é a nossa alma de povo (p. XLI).

Depois de tres annos de completa mudez do theatro brasileiro, annunciou-se a representação deste drama na imperial corte do Rio de Janeiro, onde não houve cem indivíduos curiosos de conhecerem a produção do escriptor nacional. Isto aconteceu no quinquagesimo terceiro anno de nossa independencia, imperando o sr. D. Pedro II, augusto protector das lettras, e justamente quqando se faziam grandes dispendios com preparativos para a Exposição de Philadelphia, onde o Brazil vai mostrar o seu PROGRESSO e CIVILISAÇÃO [...]

Irei eu brasileiro sollicitar do estrangeiro um apreço que reverteria em condenção desse ostracismo litterário? (p. LVII e LVIII)

O nacionalismo parece não ter abandonado o escritor romântico.

Bibliografia

- Aguiar, Flavio, (1984) *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*, São Paulo, Ática.
- Alencar, José de, (1900) *O Jesuíta*, Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro Editor (1º ed).
- Alencar, José de, (1990) *Como e Porque Sou Romancista*, Campinas, SP, Pontes.
- Alencar, José de, (19 –) *Iracema. Obras Completas*, São Paulo, Piratininga.
- Alencar, José de, (19 –) *O Guarani. Obras Completas*, São Paulo, Piratininga.
- Alencar, José de, (19 –) *Ubirajara. Obras Completas*, São Paulo, Piratininga.
- Bosi, Alfredo, (1992) «Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar», in *Dialética da Colonização*, São Paulo, Cia. das Letras.
- Cândido, António, (1993) *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- Helena, Lúcia, (1997) «Alencar, o discurso fundador e os pactos da nacionalidade», in *REIS*, L. F. (org.) *Fronteiras do Literário*, Niterói, RJ, EDUFF.
- Lehnen, Leila, «Foundational Mission: José de Alencar's O Jesuíta and the Making of the Nation». Disponível em www.ucm.es/info/especulo/numero30/ojesuita.html. Acessado em 16/08/2005.
- Peloggio, Marcelo, «José de Alencar: um historiador a sua maneira», *ALEA*, V. 6, Nº 1, Rio de Janeiro, jan/jun 2004 [www.scielo.br].
- Romero, Sílvia, (1960) *História da Literatura Brasileira*, 6º ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- Saliba, Elias Thomé, (1981) *As Utopias Românticas*, São Paulo, Brasiliense.