

JOSÉ DE ALENCAR, LEITOR DE VICTOR HUGO

João Roberto FARIA*

RESUMO: O presente artigo, como sugere o título, tem como objetivo demonstrar que José de Alencar foi leitor assíduo de Victor Hugo e que estabeleceu com ele diálogos intertextuais em alguns de seus romances e peças teatrais.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar. Victor Hugo. Grotresco. Sublime. Romantismo.

A presença de Victor Hugo na obra de José de Alencar é maior do que faz supor A. Carneiro Leão em seu *Victor Hugo no Brasil*, importante obra de referência, publicada em 1960¹. É o que pretendo demonstrar no presente estudo. Ele menciona apenas uma citação do escritor brasileiro ao grande autor de *Os Miseráveis*², lembrando a ida de Castro Alves ao Rio de Janeiro, em 1868, quando o poeta leu o drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*³ para Alencar, que o filiou à estética teatral romântica de Victor Hugo, em carta dirigida a Machado de Assis. Nesse episódio bastante conhecido da vida do poeta baiano, envolvido na ocasião com a atriz Eugênia Câmara, nossos dois grandes escritores emitiram opiniões sobre os poemas e o drama que já havia sido encenado na Bahia. Disse então Alencar, sobre *Gonzaga*: “O Sr. Castro Alves é um discípulo de Victor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da ideia. O poema pertence à mesma escola do ideal: o estilo tem os mesmos toques brilhantes.” (ALENCAR, 1960, p.933). A avaliação de Alencar, que contou com a concordância de Machado, atesta o conhecimento que tinha da dramaturgia de Victor Hugo.

* USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo - SP – Brasil. 05508900 - jgfaria@uol.com.br

¹ Confira Leão (1960).

² Confira Hugo (1960).

³ Confira Alves (1972).

Não nos esqueçamos de que ele havia se dedicado ao teatro no final da década de 1850 e início da seguinte, conquistando a admiração dos contemporâneos com suas peças.

Há ainda no livro de Carneiro Leão uma segunda menção ao conhecimento que Alencar tinha de Victor Hugo, tomada de empréstimo a Araripe Júnior, um dos maiores críticos literários do final do século XIX. Autor do primeiro estudo abrangente sobre a vida e a obra do nosso principal escritor romântico, a certa altura ele afirmou que “[...] não houve autores que concorressem tão poderosamente para a formação do estro de José de Alencar como os poetas, os escritores de veia oriental, nomeadamente Victor Hugo e os confidentes do coração – Chateaubriand, Lamartine e Bernardin de Saint-Pierre.” (ARARIPE JÚNIOR apud LEÃO, 1960, p.104). Para dar um exemplo concreto, acrescentou: “No *Gaúcho*, já ele cometera à imitação de Victor Hugo nas suas últimas composições, uma exibição de monstruosidades e extraordinárias concepções.” (ARARIPE JÚNIOR apud LEÃO, 1960, p.104).

Fui ao livro de Araripe Júnior conferir a citação e verificar se as palavras transcritas por Carneiro Leão eram adensadas por mais considerações críticas. Infelizmente, não. O crítico literário não demonstra o que seria, no interior de *O Gaúcho*, “[...] uma exibição de monstruosidades e extraordinárias concepções.” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p.230). E nem desenvolve seu pensamento. Talvez tivesse em mente a construção do personagem central, Manuel Canho, um esquisitão misógino. Aí poderíamos fazer algum paralelo, não com personagens ou enredos que se encontram em Victor Hugo, mas com a ideia de “grotesco”. Vou retomar essa questão mais à frente. Antes, vejamos o depoimento do próprio Alencar sobre seus anos de formação literária, quando jovem acadêmico da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo. Em *Como e por que sou romancista*, ele conta que, embora não soubesse muito bem francês, aventurou-se a ler Balzac, com dicionário ao lado e, aos poucos, foi conhecendo melhor a língua. Leu, segundo suas palavras, “[...] o que havia então [na biblioteca de um amigo] de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo.” (ALENCAR, 1959, p. 139).

Nas férias que passou no Rio de Janeiro, ao final do terceiro ano do curso de Direito, Alencar tomou uma assinatura num gabinete de leitura. O que leu nessas férias? Eis o que afirma:

Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat, e depois a quantos se tinham escrito desse

gênero, pesquisa em que me ajudava o dono do gabinete, um francês de nome Crémieux, se bem me recordo, o qual tinha na cabeça toda a livraria. Li nesse decurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Alincourt, Frederico Soulié, Eugène Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heroicos de Marryat” (ALENCAR, 1959, p. 144).

Como se vê, o jovem Alencar foi leitor dos principais escritores românticos, não só franceses, mas também de língua inglesa. Podemos acrescentar outros nomes à sua lista, de autores que leu depois de formado em Direito e morando no Rio de Janeiro, como os portugueses Alexandre Herculano e Garrett, os franceses Alexandre Dumas Filho e Octave Feuillet, entre muitos outros. De um modo geral, os estudos sobre Alencar, que levam em conta suas leituras, fazem as seguintes aproximações:

a) o Alencar indianista dialoga preferencialmente com Chateaubriand, autor dos romances *Atala* e *Les Natchez*⁴;

b) o Alencar dos romances históricos, com Walter Scott e Alexandre Herculano, que lhe ofereceram um modelo de medievalismo romântico, e também com autores que dominam a técnica do romance de folhetim, como Alexandre Dumas e Eugène Sue;

c) o Alencar dos romances urbanos dialoga fortemente com Balzac - ele é “o nosso pequeno Balzac”, diz Antonio Candido (2006, p. 546) -, e também com Alexandre Dumas Filho, Bernardin de Saint-Pierre e Octave Feuillet. Com o primeiro, aprendeu a pintar a vida social e os costumes de seu tempo, com pinceladas realistas; nos outros, encontrou boas histórias de amor, profundamente românticas. Note-se que é no *Romance de um moço pobre*, de Feuillet⁵, que Alencar se inspira para criar enredos amorosos baseados nas diferenças sociais entre os protagonistas. Em geral, nos seus romances, moços pobres se apaixonam por moças ricas e devem provar que têm sentimentos puros.

No artigo “Um personagem de Victor Hugo no romance brasileiro”, Brito Broca (1957) sugere que o Quasímodo, de *Notre-Dame de Paris*, inspirou a criação de Tico, o anão de *Inocência*, do Visconde Taunay, e de Belchior, o jardineiro português de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. Observa que Victor Hugo deixou marcas mais profundas na poesia do que na prosa romântica brasileira,

⁴ Confira Chateaubriand (2008).

⁵ Confira Feuillet (1971).

sobre a qual pouco influiu, a ponto de perguntar: “Em Alencar, por exemplo, cuja obra tão vasta encontra raízes em Walter Scott, Lamartine, Dumas, pai e filho, Octave Feuillet onde poderemos encontrar uma pista de Victor Hugo?” (BROCA, 1957, p.168). Como deixa a pergunta sem resposta, parece querer dizer que Taunay e Bernardo Guimarães foram exceções entre os nossos romancistas e que Alencar não teria dialogado com Victor Hugo em seus romances.

Outros estudiosos da literatura brasileira, porém, demonstraram o contrário. Há pelo menos uma dissertação de mestrado e um livro que propõem aproximações consistentes entre os dois escritores, levando em conta o conceito de **grotesco**. Cristina Soto Cocco (2012) escreveu a dissertação intitulada “*A presença de Victor Hugo em José de Alencar: o grotesco hugoano em A pata da gazela*”; Marcos Flamínio Peres (2015), o livro *As minas e a agulheta: romance e história em As minas de prata*, de José de Alencar.

No primeiro caso, o ponto de partida foi uma passagem de *A pata da gazela*⁶, no início do nono capítulo. Julgando ter visto um pé deformado, o de Amélia, moça bonita por quem se apaixonou à primeira vista, Leopoldo é observado pelo narrador, que descreve suas sensações:

Depois daquela noite, Leopoldo viu Amélia duas ou três vezes; e de todas sentiu a mesma impressão que lhe causara a presença da moça em casa de D. Clementina. Era o mesmo desencanto, a mesma insistência de seu espírito para enxergar a formosura da donzela através de um prisma deforme e caricato. Nessas ocasiões ele sofria diante da moça a fascinação do horrível, como o poeta sofre muitas vezes a fascinação do belo em face de um objeto desgraçoso. Era então um poeta pelo avesso; um vate do monstruoso. Tinha na imaginação um gnomo de Victor Hugo: criava Quasímodos e Gwynplains do sexo feminino com uma fecundidade espantosa. (ALENCAR, 1959, p. 618).

Ao citar no interior do romance dois personagens de Victor Hugo, o corcunda de *Notre-Dame de Paris* e o menino com a boca deformada de *O homem que ri*⁷ - romances publicados respectivamente em 1831 e 1869 -, Alencar convida o leitor de *A pata da gazela* a levar em conta a intertextualidade que se estabelece. Mas o que verificamos é que no plano do enredo são romances completamente

⁶ Confira Alencar (1959).

⁷ Confira Hugo (1960).

diferentes. Não é como, por exemplo, estudar o diálogo entre *Lucíola* e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, ambos centrados no tema da regeneração da cortesã por amor. Em *A pata da gazela*, Alencar colhe a ideia de explorar o grotesco, que Victor Hugo define no famoso prefácio à peça *Cromwell*, de 1827, que tem como título “Do grotesco e do sublime”:

Se, no meio destas exposições necessárias, e que poderiam ser muito mais aprofundadas, o fio de nossas ideias não se rompeu no espírito do leitor, este compreendeu, sem dúvida, com que poder o grotesco, este germe da comédia, recolhido pela musa moderna, teve de crescer e ampliar-se desde que foi transportado para um terreno mais propício que o paganismo e a epopeia. Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa um dia criar Julieta, Desdêmona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2014, p. 32-33).

No romance *A pata da gazela*, o grotesco está presente o tempo todo no comportamento de Horácio com a luxúria que invade sua imaginação quando pensa no pezinho de Amélia, no culto à botinha que guarda sobre uma almofada vermelha. O fetiche carregado de erotismo torna o personagem grotesco e ridículo. O narrador faz dele uma caricatura.

O grotesco está também na própria descrição de um pé deformado, como vemos em vários momentos no livro. Eis um exemplo colhido no sexto capítulo:

O pé que seus olhos descobriam era uma enormidade, um monstro, um aleijão. Ao tamanho descomunal para uma senhora, juntava a disformidade. Pesado, chato, sem arqueação e perfil, parecia mais uma base, uma prancha, um tronco, do que um pé humano e sobretudo o pé de uma moça. (ALENCAR, 1959, p. 599).

Com várias descrições como essa, Alencar insere o grotesco hugoano em seu romance. Cristina Soto Cocco fez a sua dissertação de mestrado explorando a presença desse conceito em *A pata da gazela*.

Quanto ao livro de Marcos Flamínio Peres, podemos dizer que seu ponto de partida é considerar *As minas de prata*⁸ como um romance histórico, mas ao mesmo tempo um romance escrito de acordo com as regras do folhetim: aventura, suspense, personagens que encarnam o bem e o mal, uma história de amor e muita imaginação. Até porque Alencar não tinha dados históricos precisos, que atestassem a existência das famosas minas de prata de Robério Dias. Esse homem teria escrito um roteiro para se chegar a essas minas, roteiro que nunca ninguém encontrou. Mais lenda que história, portanto. E, assim sendo, terreno fértil para a imaginação preencher os vazios deixados pela história.

Os modelos seguidos por Alencar são evidentemente europeus: Walter Scott [*Ivanhoé*], com o romance histórico; Eugène Sue [*Os mistérios de Paris*, *O judeu errante*] e Alexandre Dumas [*Os três mosqueteiros*] com o romance-folhetim.

Para Peres (2015), é possível estabelecer alguma relação entre *As minas de prata* e *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. A recorrência ao grotesco permite essa aproximação:

Assim como em Victor Hugo, é da multidão que emerge o grotesco. Anselmo, pequeno delinquente disposto a qualquer tipo de serviço, mantém presa junto de si a alfeloeira Joaninha, a quem deseja, e afasta a golpes de faca erráticos aqueles que tentam desarmá-lo. Para libertá-la, surge em meio à multidão, provocando a sua excitação – assim como também o faz o corcunda de Notre-Dame –, o disforme Tiburcino, que tinha a ‘profissão de magarefe ou cortador de reses nos açougues’. O monstro nutre uma paixão obsessiva e reverencial pela mulata alfeloeira, assim como a criatura de Hugo mantém pela cigana Esmeralda, ambos exemplos de grotesco: “Era homem ainda moço, de pequena estatura, mas de uma construção vigorosa; tinha pescoço de touro,

⁸ Confira Alencar (1964).

ombros largos e quadrados como o plinto de uma coluna, braços curtos e grossos, quase sem formas, terminando em duas manoplas formidáveis, cujo peso bastaria para vergar o infeliz sobre quem se abatesse. Vestia escarlata grosseira; na cinta de couro branco que apertava o pelote ao corpo, via-se um largo manchil de carnicheiro” (PERES, 2015, p.45).

Observe-se aqui a descrição física do personagem, tão grotesca quanto o corcunda Quasímodo. Marcos Flamínio estabelece paralelos entre personagens e situações de *Notre-Dame de Paris* e *As minas de prata*. Os romances são muito diferentes, mas o grotesco está presente em ambos, o que prova que Alencar conhecia muito bem essa obra de Victor Hugo.

Aliás, na figura do corcunda, há uma ideia romântica que o escritor francês desenvolveu no prefácio de *Cromwell* e em prefácios a outras peças teatrais que escreveu: a da harmonia dos contrários. O corpo disforme do corcunda guarda uma alma nobre e generosa. O grotesco e o sublime se harmonizam. Não mais se separam como nos tempos do Classicismo. Quem primeiro fez obras com essa característica (aproximando o alto e o baixo, o povo e a realeza, o sublime com o grotesco) foi Shakespeare, que é, para Victor Hugo, a matriz da literatura romântica, como lemos no prefácio de *Cromwell*:

Eis-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual. [...] A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários (HUGO, 2014, p. 36 e p.42).

Victor Hugo explica melhor o que é a “harmonia dos contrários” no prefácio ao drama *Lucrecia Bórgia*. Eis o que ele escreve sobre a protagonista:

Tomai a deformidade moral mais horripilante, mais repelente, mais completa; colocai-a onde ela melhor ressalte, no coração de uma mulher, com todas as condições de beleza física e de grandeza real, que não um escadouro para o crime e misturai a toda essa deformidade moral um sentimento puro, o mais

puro que uma mulher possa experimentar, o sentimento materno; em vosso monstro, colocai uma mãe; e o monstro interessará, e o monstro fará chorar, e esta criatura que fazia medo, fará piedade, e esta alma disforme se tornará quase bela a vossos olhos. (HUGO, 1960, p. 364).

Se em *Lucrecia Bórgia* a deformidade é moral, em *O rei se diverte*, a deformidade de Triboulet, o bobo do rei, é física e moral. Triboulet é pai da mocinha que o rei estupra:

Tomai a deformidade moral mais horripilante, mais repelente, mais completa; colocai-a onde ela melhor se ressalte, no estágio mais ínfimo, o mais subterrâneo e mais desdenhado do edifício social, iluminai por todos os lados, pela luz sinistra dos contrastes, esta miserável criatura; e, depois, jogai-lhe uma alma, e colocai nesta alma o sentimento mais puro que já foi dado ao homem, o sentimento paternal. Que acontecerá? É que este sentimento sublime, aquecido segundo certas condições, transformará sob vossos olhos a criatura degradada; e este ser pequeno se tornará grande, e este ser disforme se tornará belo. (HUGO, 1960, p. 364).

Conclui Hugo (1960, p. 364-365): “Assim, a paternidade santificando a deformidade física, eis *O rei se diverte*; a maternidade purificando a deformidade moral, eis *Lucrecia Bórgia*.”

O romance de Alencar em que percebemos claramente a “harmonia dos contrários” é *Lucíola*⁹, de 1862. Nada mais romântico do que colocar numa mesma mulher a prostituta aviltada e a mocinha de alma pura; o grotesco, que é percebido pelo olhar da sociedade, e o sublime, que só é apreendido pelos olhos apaixonados de Paulo, personagem e narrador. Lúcia, a protagonista, vive apenas pelo corpo, entregando-se a amantes que a sustentam e lhe dão uma vida confortável. Mas, já no início do romance, ela desperta para o amor puro, o amor da alma, que a faz abandonar a prostituição e se regenerar.

Retomemos o que Victor Hugo afirmou sobre *Lucrecia Bórgia*: “a maternidade purificando a deformidade moral”. É possível que Alencar tenha pensado nessas palavras quando escreveu a peça teatral *As asas de um anjo*, encenada em 1858. Trata-se da história de uma moça que se torna prostituta e se regenera pela maternidade. Anterior a *Lucíola*, foi a primeira tentativa do escritor

⁹ Confira Alencar (1959).

de abordar um tema que estava na moda, desde que Alexandre Dumas Filho lançara o romance *A dama das camélias*, em 1848, do qual tirou uma peça teatral, encenada em 1852, em Paris, com enorme sucesso. A figura da cortesã idealizada pelo prisma romântico irritou a burguesia francesa e teve respostas, em peças como *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert-Thibouost, ou *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier, entre outras, nas quais as protagonistas são cortesãs incapazes de amar verdadeiramente, interessadas apenas no dinheiro dos amantes e na satisfação de vontades e prazeres.

Ao longo do decênio de 1850, duas imagens das então chamadas “mulheres perdidas” invadiram o teatro francês e logo chegaram ao Brasil. Em 26 de outubro de 1855, estreou no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, *As mulheres de mármore*; em 7 de fevereiro de 1856, *A dama das camélias*. *O casamento de Olímpia* foi proibida pelo Conservatório Dramático Brasileiro de ser encenada e circulou apenas em forma de livro. Alencar comentou em poucas linhas *As mulheres de mármore* num dos folhetins da série “Ao correr da pena”¹⁰, elogiando o trabalho dos artistas, e certamente assistiu à representação de *A dama das camélias*. Estava, pois, a par da concepção romântica e da concepção realista da cortesã, quando escreveu *As asas de um anjo*, no final de 1857, início de 1858. Dedicou-a ao Conservatório Dramático Brasileiro, que a liberou com um parecer elogioso, no qual se lia, a certa altura:

Os autores da *Dama das Camélias* e das *Mulheres de Mármore* descreveram cenas análogas às que o Sr. Dr. Alencar apresenta na sua comédia; mas aqueles deixaram a obra incompleta, porque não trataram de extrair o suco de sua análise, isto é, aceitaram o fato da prostituição da mulher como um ato regular da vida das sociedades, desenvolveram-no segundo o maior ou menor capricho de sua imaginação, e limitaram-se a aceitar a qualidade de pintores, sem visar aos foros de moralista. O Sr. Dr. Alencar foi mais longe: apresentou o fato, descreveu as suas causas e os seus resultados, e no fim de tudo extraiu a moralidade relativa, dando ao arrependimento sincero, à expiação do passado, ao sagrado império da maternidade, o direito de reabilitar a mulher que, arrastada pelas seduções do vício, escarnecera outrora das leis da virtude. (CDB apud FARIA, 1987, p. 75).

¹⁰ Confira Alencar (2004).

A peça estreou em 30 de maio de 1858 no Teatro Ginásio Dramático. Depois de três representações, foi proibida pela polícia, que a considerou imoral. Alencar se defendeu pelos jornais e, num dos textos escreveu:

Victor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion de Lorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a n' *A Dama das Camélias*; eu moralizei-a n' *As Asas de um Anjo*; o amor que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina; eis a única diferença, não falando do que diz respeito à arte, que existe entre aqueles três tipos” (ALENCAR, 1960, p. 928).

A menção a Victor Hugo e Dumas Filho revela quem Alencar tinha em mente quando escreveu *As Asas de um Anjo*. Mas como queria ser original, afastou-se dos modelos para tentar apresentar uma visão pessoal do tema romântico da regeneração da cortesã. Em sua peça, como vemos por suas palavras, a regeneração de Carolina não seria pelo amor – o amor é seu “martírio” –, mas pela maternidade. Ela é mãe de uma menina, que teve com o primeiro amante. A moralidade a que o autor se refere diz respeito ao fato de que Carolina se casará com Luís, a quem ama, mas nunca será amada por ele, que lhe impõe um casamento em que serão cônjuges perante o mundo e irmãos perante Deus, como diz a ela. A rígida moral da época determina a decisão de Luís, que garante a Carolina a regeneração pela maternidade, por um lado, e uma vida privada das alegrias do amor, por outro.

Se considerarmos que *Lucíola* também aborda o tema da regeneração da cortesã e que é bem diferente de *As asas de um anjo*, talvez possamos ver no romance uma inspiração hugoana, na medida em que, abandonando a perspectiva moralizadora da peça teatral, Alencar faz o que Victor Hugo fez em *Marion de Lorme*, isto é, uma poetização da perdição. Ainda que no interior de *Lucíola* sejam citadas outras obras – *Atala*, de Chateaubriand; *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre e *A dama das camélias*, de Dumas Filho – nada impede que consideremos também o diálogo com *Marion de Lorme*. Nessa peça, ficaram famosos os versos da segunda cena do quinto ato, que Victor Hugo cortou da versão que subiu à cena em 1831, quando Marion exclama: “*Mon Didier! près de toi rien de moi n'est resté, / Et ton amour m'a fait une virginité!*” (HUGO, 1963, p. 286)¹¹. Em *Lucíola*, Lúcia diz a Paulo: “eu tenho outra virgindade, a virgindade do coração!” (ALENCAR, 1959, p. 446).

¹¹ “Meu Didier! perto de você, nada de mim restou / E teu amor me fez uma virgindade” (HUGO, 1963, p. 286).

A presença de Victor Hugo em Alencar pode ser percebida também na concepção do drama histórico *O jesuíta*, escrito em 1861 e representado em 1875. Foi um dos maiores fracassos do escritor no teatro, não por causa da qualidade do drama, mas pelas circunstâncias do momento em que subiu à cena. Apresentar um jesuíta como herói no embalo da questão dos bispos foi uma temeridade. Alencar escreveu quatro artigos para se defender e explicar o drama. Num deles, a certa altura, afirma:

Os iniciados na arte dramática sabem que há dois métodos de exposição cênica, entre os quais não se pode estabelecer anteriormente a preferência, pois esta depende geralmente da natureza do assunto. Um método é o da concentração; resume-se a ação nos personagens estritamente necessários; essa simplicidade clássica lembra a escola grega, onde aliás o coro dispensava as figuras intermédias. O outro método, o shakespeariano, longe de isolar a ação, ao contrário a prende ao movimento geral da sociedade pelo estudo dos caracteres; nas composições deste gênero há personagens alheias ao drama, e que representam a época, o país, o centro enfim do fato posto em cena (ALENCAR, 1960, p. 1021).

Onde Alencar escreveu “shakespeariano”, podemos ler “hugoano”. Afinal, para Victor Hugo, “Shakespeare é o drama”. O escritor brasileiro leu os dramas históricos de Hugo e seguiu seu modelo, no qual a imaginação fala mais alto que o fato histórico. Em *Lucrecia Borgia*, por exemplo, o autor criou o personagem Gennaro, filho de Lucrecia, que não existiu na vida real. Alencar, por sua vez, criou o personagem Samuel, que é pura ficção, como é ficção o próprio enredo, no qual o jesuíta teria conspirado em 1759 para libertar o Brasil de Portugal. Eis sua justificativa:

O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação exsurge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem o direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história. (ALENCAR, 1960, p. 1013).

Observe-se que Alencar fez um drama histórico sobre um fato que não aconteceu, mas que poderia ter acontecido. Os meados do século XVIII são reconstituídos, com personagens fictícios e pessoas que existiram, como o Conde

Bobadella e Basílio da Gama. Essa concepção em nada difere do que lemos numa nota de Victor Hugo, num trecho do prefácio de *Cromwell*:

Mas dir-se-á, o drama pinta também a história dos povos. Sim, mas como *vida*, não como *história*. Deixa ao historiador a exata série dos fatos gerais, a ordem das datas, as batalhas, as conquistas, os desmembramentos dos impérios, todo o exterior da história. Toma o seu interior. O que a história esquece ou desdenha, os pormenores do vestuário, de costumes, de fisionomias, a parte de baixo dos acontecimentos, a vida, em uma palavra, lhe pertence. (HUGO, 2014, p. 37, grifo do autor).

Os romances históricos de Alencar e o drama *O jesuíta* também obedecem ao mesmo princípio: a imaginação do escritor preenche os vazios deixados pela história e cria **vida**, não **história**. Por isso não podemos estudar história em obras de ficção. O Dr. Samuel, como explica o próprio autor, “[...] não era um personagem histórico, mas a personificação de um povo e de uma raça, que surgia no solo americano.” (ALENCAR, 1960, p.1015). Essas palavras são precedidas de uma consideração sobre *Ruy Blas*, que também apresenta um significado alegórico em sua ação dramática. Victor Hugo, “o poeta dos monstros literários”, teria posto em cena o amor de uma rainha por um laçao, para “[...] simbolizar naquele amor degenerado o consórcio do povo com a realeza.” (ALENCAR, 1960, 1015).

Há alguns anos organizei um volume de Alencar com os dramas *Mãe e O jesuíta*. Na introdução, ao comentar os traços do personagem Samuel, aproveitei uma ideia que está no prefácio do drama *Marie Tudor*, de Victor Hugo. No drama de Alencar, Samuel se opõe ao amor entre Estevão e Constança, pois reserva ao rapaz que criou e educou um papel revolucionário. Ele será o continuador de sua obra, que planejou durante cinquenta anos: a libertação do Brasil. Para isso, não hesita nem mesmo em convencer Constança a oferecer um amor impuro a Estevão. Chega então o momento em que os dois personagens travam um diálogo tenso, no qual o rapaz acusa Samuel de “louco”, de “sacerdote da prostituição”. E lhe diz ainda:

Concebestes um projeto extravagante, e para realizá-lo todos os meios são bons! A desgraça de um filho a quem educastes, a desonra de uma menina que não vos fez mal, o desespero de ambos; tudo vos parece virtude, tudo vos parece inspirado por Deus! [...] Estais bem certo que a vossa razão, gasta pelos

anos, não delira?... que essa grande ideia não seja apenas uma alucinação de vossa inteligência enferma? (ALENCAR, 1960, p. 527).

Reproduzo meu comentário:

Esse diálogo é o momento mais dramático de *O jesuíta*. O desespero e a dor de Estêvão comovem Samuel: o revolucionário torna-se pai, o coração domina a razão, o sentimento se sobrepõe à ideia política. Samuel desiste de seu plano e abençoa a união de Estêvão e Constança aos pés do altar. Essa transformação do personagem, depois de dedicar cinquenta anos de sua vida à causa da emancipação da pátria, pode ser compreendida no âmbito do drama romântico, cujos heróis geralmente conciliam as qualidades do grande e do verdadeiro. Quando Victor Hugo escreveu *Maria Tudor*, explicou no prefácio que fez a protagonista grande como rainha e verdadeira como mulher. Pode-se dizer que Alencar procedeu da mesma maneira na caracterização de Samuel: grande como revolucionário, verdadeiro como pai. É essa segunda qualidade, que esteve colada à primeira ao longo do drama, embora impedida de se manifestar, que agora se impõe, resgatando a dimensão humana do personagem. (ALENCAR, 2005, p. XXIII).

É bem possível que na vasta obra ficcional de Alencar haja mais passagens que permitam outras aproximações consistentes com Victor Hugo. O trabalho feito aqui é um indicativo de que vale a pena ir mais fundo nessa investigação. Os estudos de literatura comparada são sempre promissores, quando lemos os escritores brasileiros do século XIX à luz de obras e autores franceses.

JOSÉ DE ALENCAR, READER OF VICTOR HUGO

ABSTRACT: *This paper aims to demonstrate that José de Alencar was an attentive reader of Victor Hugo and that he established intertextual dialogues with him in some of his novels and plays.*

KEYWORDS: *José de Alencar. Victor Hugo. Grotesque. Sublime. Romanticism.*

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. **Dramas**. São Paulo: M. Fontes, 2005.

ALENCAR. **Ao correr da pena**. São Paulo: M. Fontes, 2004.

João Roberto Faria

ALENCAR, J. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, v. 2.

ALENCAR, J. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, v. 4.

ALENCAR, J. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 1.

ALVES, C. **Gonzaga, ou, A revolução de Minas** : drama em 4 atos. Rio de Janeiro : Serviço Nacional de Teatro, 1972.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958. v.1.

BROCA, B. **Machado de Assis e a política e outros estudos**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1957.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 10.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHATEAUBRIAND, F.-R. **Oeuvres complètes**. Sous la direction de Béatrice Didier. Paris : H. Champion, 2008.

COCCO, C. S. **A presença de Victor Hugo em José de Alencar: o grotesco hugoano em *A pata da gazela***. São Paulo: FFLCH/USP, 2012.

FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.

FEUILLET, O. **O romance dum rapaz pobre**. Tradução de Camilo Castelo Branco. 7.ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1971.

HUGO, V. **Théâtre**. Paris: Gallimard, 1963. 2.v.

HUGO, V. **Obras completas**. São Paulo: Editora das Américas, 1960. v. XXXVIII.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEÃO, A. C. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

PERES, M. F. **As minas e a agulheta**: romance e história em *As Minas de Prata*, de José de Alencar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

