FFLCH/LCO
42

os demonios da nacionalidade no teatro de j. de alencar

flavio wolf de aguiar

tese de doutorado
em teoria literaria
e literatura comparada

fflch
usp
1979

Flavio Wolf de Aguiar

Os demônios da nacionalidade no teatro de José de Alencar

Tese de doutorado
em Teoria Literária
e Literatura Comparada

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

1979

em memória
de Angelo Ricci

AGRADECIMENTO

Muitas pessoas me ajudaram a fazer esta tese. Quero destacar o esforço de meus colegas de trabalho, da disciplina de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo:

Alcides Celso de Oliveira Villaça
Alfredo Bosi
Amauri Sanchez
Antonio Dimas
Decio de Almeida Prado
Helio Lopes
José Aderaldo Castello
José Carlos Garbuglio
José Miguel Wisnik
Neusa Pinsard Cacchese de Matos
Roberto de Oliveira Brandão
Zenir Campos Reis

que, em 1977, com o próprio sacrifício, possibilitaram-me o tempo necessário para pesquisas e reflexões sem as quais a tese não seria possível. Esta, no que tiver de acerto, lhes pertence também.

Agradeço também a Iole, Renata e Maria; a Walnice, minha orientadora, e a dona Nélia, da Secretaria da Pós-Graduação, que fizeram, pelo bom andamento desta tese, mais do que prometia a força humana.

Advertências necessárias

Fique o leitor desta tese avisado de suas (minhas) dificuldades, antes de começá-la. Primeiro: por razões de comodidade, tive de valer-me da Edição Aguilar das peças e textos de Alencar. A edição é reconhecidamente eivada de erros, que vão desde os de menor consequência até trocas de nomes, como o de Ponsard, dramaturgo francês do século XIX, por Ronsard, poeta igualmente francês do século XVI. Enfim, fiz o que pude para evitar os erros desse tipo.

Segundo: faço referência, no corpo da tese, a representação e suspensão do drama, sem música, O Guarani, adaptação do romance homônimo, fato que se deu em 1874. A adaptação era de outros autores, que se envolveram em polêmica, pela imprensa, ao que parece, com Alencar. Não me foi possível consultar, sequer pesquisar, esses textos.

Terceiro: também não tive oportunidade por razões de tempo, de ler os discursos de Alencar, na Câmara dos Deputados, que tratassem do teatro ou de problemas a ele correlatos. Também não discuto aqui duas peças incompletas de Alencar - Gabriela e O abade - de que só deixou esboços.

Creio firmemente em que nenhuma destas lacunas comprometa a tese ora apresentada, como se verá pelo seu propósito e temário. Mas fique o leitor advertido de sua existência.

ÍNDICE

		NOTAS
I. O teatro e a ideologia da nacionalidade		
A. O terceiro "outro"	2	207
B. Alencar: um teatro au coin du feu	21	208
II. As peças de Alencar: camélias, escravos, pátria		
A. As comédias amenas		
1. O crédito	47	211
2. O demônio familiar	72	212
3. O Rio de Janeiro - verso e reverso	97	218
4. O que é o casamento?	106	219
B. As comédias crispadas		
1. As asas de um anjo	118	222
2. A expiação	141	223
C. Intermezzo lírico	163	224
D. Os dramas		
1. Mãe	168	225
2. O jesuíta	179	226
III. Conclusão	195	231
IV. Bibliografia	232	

"São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da Província de S. Pedro do Sul ; e para muitos - Império do Brasil.... ... Já se vê pois que é isto uma verdadeira comédia!"

Qorpo-Santo
As relações naturais

I. O teatro e a ideologia da nacionalidade

A. O terceiro "outro"

Em 1838 a representação, pela companhia dramática de João Caetano, da tragédia Antonio José, ou O poeta e a Inquisição, de Domingos Gonçalves de Magalhães, definiu o marco histórico da fundação do assim chamado "teatro nacional", no Brasil, então país jovem, em termos de independência, com 16 anos completos em setembro. Esta "juventude" não era apenas louçã; era conturbada por frequentes movimentos separatistas ou de forte cunho regional. Era no tempo da Regência; a Guerra dos Farrapos, por exemplo, que já durava três anos, ainda duraria mais sete. A "sociedade nacional" ainda não estava consolidada - e não só no teatro.

Neste mesmo ano de 1838 a mesma companhia dramática de João Caetano pôs em cena uma peça de pretensões bem mais modestas do que a fulgurante Antonio José; era O juiz de paz na roça, de Luís Carlos Martins Pena. Com esta deu-se por fundada uma subseção daquele "teatro nacional" - que era a da "comédia nacional". A julgar pelos termos da época, "fundar o teatro nacional" significava, principalmente, ter uma companhia formada por atores brasileiros (ou predominantemente por eles), que representasse peças cujo tema fosse nacional, brasileiro, e que essas peças tivessem autores brasileiros. O segundo e o terceiro elementos dessa tríade são óbvios, em termos de um teatro nacional. O primeiro, os atores, explica-se pelo fato de que a tacanhice do meio colonial, aliada às dificuldades da vida cultural na colônia diante das exigências censórias e controladoras da metrópole, haviam tornado difícil a existência de companhias dramáticas convincentes no Brasil, senão de companhias dramáticas de qualquer espécie, durante muito tempo. A vinda de D. João VI, como retirante forçado das guerras napoleônicas, mudou um pouco a situação, dando mais liberdade e um pouco mais de brilho à vida cultural, incluindo aí o teatro, pelo menos na sede da Corte, o Rio de Janeiro. Mas na cena o prestígio ficava com os portugueses, por facilidades de formação, ou simplesmente porque a tradição teatral estivera, por séculos, bem mais desenvolvida na metrópole do que na colônia, embora por lá as dificuldades também se avolumassem: que o diga o pretexto real de nossa

primeira peça nacional, o Antonio José verdadeiro, grande comediógrafo queimado em 1739, durante as perseguições movidas pela Inquisição em Portugal.

O fato é que a partir de 1833, quando João Caetano fundou sua própria companhia dramática, com maior ou menor precariedade começaram a surgir as companhias nacionais. A presença de estrangeiros não foi eliminada do palco, fosse como atores ou como empresários; mas começou um longo período de aculturação destes aos palcos brasileiros, e também deste a estes "novos estrangeiros", que já não lembravam, de modo tão avassalador, a condição colonial e o domínio dos portugueses. Assim como os portos se abriram em 1808 para o mundo, quer dizer, principalmente para os navios ingleses, a partir da Independência e do Romantismo nossos palcos também se abriram para o mundo, quer dizer, principalmente para a influência francesa, agora assimilada diretamente e não mais filtrada previamente pelo que de Paris chegava à Lisboa. Pelo final do século a influência francesa chegara a tal ponto que os escritores brasileiros viviam a reclamar de que nos palcos da Corte (ou da capital da República, depois de 1889) só se representavam o cancã, e os outros gêneros da opereta satírica e do teatro musicado de procedência parisiense. Mas o fato é que, embora as reclamações tivessem uma base real, o teatro brasileiro daria, logo em seguida, a sua volta por cima, quando Artur de Azevedo, conjugando a influência francesa e o tema nacional, criou o seu próprio estilo de teatro musicado, e com ele passou, também, a reinar nos palcos da terra.

Não se deve menosprezar os problemas da encenação propriamente dita, os aqueles que viviam as companhias dramáticas brasileiras, sempre às voltas com dificuldades financeiras e subvenções estatais (coordenadas que ainda hoje são tema obrigatório dos debates em torno do teatro brasileiro). Mas a partir do reinado de João Caetano no palco brasileiro, que se estende até a década de 1860, a questão da nacionalidade ou

não do que se representa na Corte vai girar muito em função dos temas e da autoria daquilo que se representa. A questão do teatro nacional, dessa forma, terá como um de seus capítulos principais e mais problemáticos a formação de um repertório considerado como nacional. E à tarefa de construir esse repertório se dedicarão, com maior ou menor afinco, praticamente todos os escritores brasileiros. Dentre estes, raro é aquele que não tem, na sua bagagem, uma aventura teatral. Mas aqui o terreno era difícil - pois também são raros aqueles cuja passagem pelo teatro seja muito longa, ou marcante para a posteridade. Também é pequena a quantidade de escritores que sejam, para a história da literatura brasileira, citados principalmente como autores teatrais, durante o século XIX. Neste caso, a palma ficou mesmo foi com a comédia, pois temos aí Martins Pena, França Júnior, Artur de Azevedo. Eles são, na tradição brasileira, comediógrafos antes de qualquer outra coisa . No terreno do drama, ou das peças de um modo geral consideradas como "sérias", a situação é bem mais acanhada: crescem, na verdade, as interrogações.

Ora, isto não deixa de ser um paradoxo, ou um enigma, a merecer resolução. Por quê? Porque, para quem acompanha através dos escritos, a vida teatral do século XIX no Brasil, e no Rio de Janeiro em particular, logo salta aos olhos a importância, a primazia, concedida aos gêneros considerados como "sérios", pela intelectualidade da época. Quando se falava em criar um "teatro nacional", falava-se, também, é claro, na criação da comédia brasileira. Mas as atenções voltavam-se para os dramas, fossem eles românticos ou criados segundo os ditames do teatro realista francês, de Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, entre outros; ou para a tragédia, mais longinquamente. José Veríssimo, nos seus Estudos de Literatura Brasileira, aponta uma boa razão para esta primazia dos gêneros "sérios" na consciência dos que queriam criar e desenvolver o teatro nacional. Sua explicação ganha em relevância porque ele está falando de um autor que, segundo ele, resistira a essa

tendência: Martins Pena.

> "A figura de João Caetano dominando a nascente cena brasileira estimulava de preferência as vocações teatrais para o drama e a tragédia. Deve-se supor em Martins Pena uma forte individualidade para ter resistido desde o princípio ao prestígio do afamado trágico e das tragédias e dramalhões que constituíam o seu principal repertório (...)" (1)

Na verdade, Pena não resistiu tão completamente assim, Compôs uns tantos dramas, um deles de caráter indianista, tão horríveis quanto são deliciosas suas comédias. Mas a João Caetano devem-se ajuntar outras razões, de outras ordens, para esta preferência pelo drama ou tragédia. Os espetáculos teatrais tinham uma composição muito variada, no Brasil do século XIX. Começavam cedo, quando obedeciam ao horário, e entravam pela noite adentro. Pareciam um espetáculo de variedades, muitas vêzes. Havia de tudo um pouco neles: peças, números de danças, números musicais, canto, feitos circenses. O centro do espetáculo entretanto, era quase sempre um drama, ou tragédia, ou melodrama - gênero [redacted] de grande preferência entre o público, e que se diferenciava do drama pelos recursos e personagens mais estereotipados, bem como pelo final mais das vêzes completamente feliz, de punição para o vilão e recompensa para o herói sofredor ou para a lacrimosa heroína. Os outros gêneros, e aí também entravam as comédias curtas, gênero em que se destacou Martins Pena, serviam de complemento para este "prato principal". Também se deve ter em conta o fato de que nos dramas é que se tratavam, mais a fundo, ou de modo mais espetacular, os chamados "temas da época", os de relevância e repercussão. Pelo menos assim foi durante o romantismo. Posteriormente, o teatro realista francês revalorizaria a comédia, dando-lhe foros de importância temática; mas assim mesmo esta comédia realista terá, frequentemente, contornos violentos, diálogos acirrados ou conflitos de tal ordem que ficariam bem num drama igualmente.

Há, por fim, razões para tais preferências que transcendem o caso brasileiro, ou mesmo o momento histórico particular em que nascia e se consolidava nossa versão nacional de teatro. Na própria visão clás

sica dos gêneros teatrais há uma valorização implícita da tragédia, do gênero "sério", uma vez que a rígida regra da separação dos estilos impunha que a ela coubessem as personagens da mais alta escala social, colocadas num contexto histórico distanciado, o da civilização greco-romana, olhada como ideal de civilização. Ficavam para a comédia as bisonhices burguesas ou a grosseria das classes ainda menos favorecidas (na época). Não se deve esquecer o fato histórico de que da Arte poética de Aristóteles a parte que se salvou foi a que se refere à tragédia. Há quem veja nisso a mera intervenção do acaso. Confesso que desconfio muito desse acaso. Se é verdade que a tragédia representa os homens "superiores" ao que eles são, e a comédia os faz "inferiores" ao que são, para respeitarmos os termos do próprio Aristóteles, também é verdade que os homens, via de regra, preferem a primeira versão a respeito de si mesmos e a segunda a respeito dos outros. É com naturalidade, portanto, que se deve encarar o fato de que nossos autores, ao desejarem representar a sociedade nacional, concedessem uma certa relevância aos gêneros sérios, que a "elevassem", por contraposição a um gênero "menor", que falasse mais abertamente, ou livremente, das mazelas, problemas e defeitos da sociedade humana.

Uma explicação se faz necessária. Na acepção de gênero "sério", junto drama e tragédia. Esta é uma opção consciente, embora eu recorra a um termo vago, como este "sério". Os românticos, Victor Hugo à frente empunhando as peças de Shakespeare, haviam proposto o drama como uma superação da dicotomia clássica entre a tragédia e a comédia. O drama deveria ser o gênero total, que representasse, lado a lado, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco, o gracioso e o ridículo. Entretanto, a prática caminhou um pouco diferente do que os românticos pensavam: O drama incorporou, de fato, elementos cômicos; mas o sentido de sua ação permaneceu igualmente trágico (2). A comédia continuou o seu caminho próprio, não desaparecendo "sob" o drama. Quer dizer, o que aconteceu de fato foi que a comédia não desapareceu, e o drama subg

tituiu a tragédia. Tanto foi assim que algumas páginas atrás, para diferenciar o drama do melodrama falei do final feliz deste por oposição ao daquele, que continuou encerrando, como já disse, um sentido"trágico", de queda, aniquilação, perda, descoberta de limites, embora construído em torno de valores ideológicos e teatrais muito diversos dos da tragédia.

Dada a explicação, podemos retomar o fio da meada, no ponto em que chegamos aos termos do paradoxo a que me referi antes. Quem olha a construção dos primeiros passos do teatro nacional, agora, mais de século depois, fica com a impressão de que nossos escritores atiraram no que viam e acertaram no que não viam. Ao falar em repertório de peças nacionais, valorizavam implicitamente um repertório onde abundassem os bons dramas e as boas tragédias; e onde houvesse , também, a comédia, que não devia ser esquecida nem desprezada. Mas o resultado saiu-lhes pela culatra, ou pela comédia. O que se vê, no repertório teatral brasileiro do século XIX, é a formação segura, ainda que lenta, de uma boa tradição cômica, e a formação de um repertório muito precário, do ponto de vista da qualidade, no que se refere ao drama (tragédias há poucas). Seriam todos incompetentes?

Sim e não.

Sim, no sentido de que, para fazer teatro, precisavam ir buscar, pacientemente, seus modelos na França e arredores. Nossos escritores sentiam necessidade de aprender a fazer, de copiar o modelo culturalmente valorizado - por eles e pelo público a quem iam se dirigir. Quando o gênero era "sério", a responsabilidade aumentava: há aí um fator psicológico que não deve ser desprezado. Quando o gênero não era de tanta "responsabilidade", o sentimento era de maior alívio, de maior liberdade e portanto era possível um exercício mais solto da criatividade.

Não, no sentido de que isso pode explicar o fato de que nossos dramas tenderiam a ser mais servis em relação a seus modelos franceses

do que nossas comédias, mas não explica o fato de que a grande maioria deixe, em uníssono, uma impressão comum de artificialidade na construção. Há mais, neste paradoxo, do que parece à primeira vista. É possível que alguns fossem incompetentes o tempo todo; ou que todos o fossem, por algum tempo. Mas não todos o tempo todo.

José Veríssimo procurou pesquisar algo daquele "mais".

> "Com todos os seus defeitos, apresenta o teatro brasileiro de 1850-1880, certos caracteres ou simples sinais que lhe são próprios, e até lhe dão tal ou qual originalidade, tirada da sua mesma imperfeição. Canhestros embora, e por via de regra imitadores do teatro francês, os seus autores não são sempre copistas servis, e sobrelevam o seu arremedo com um íntimo sentimento do meio, que ainda não tinha sido de todo amesquinhado ou extraviado pelo estrangeirismo logo depois triunfante. Na comédia, em que se mostravam mais capazes, talvez porque em Martins Pena se lhes deparou modelo apropriado, há em geral boa observação, representação exata e dialogação conforme às situações, personagens e fatos. Por via de regra tudo isto falta ao drama brasileiro, que ofende sempre o nosso sentimento da verossimilhança (...) e nos deixa infalivelmente uma impressão de artificialidade. Seja defeito da mesma sociedade dramatizada, seja falha do engenho dos nossos escritores de teatro(...)" (3)

A falha do engenho seria, de certo modo, a presença do servilismo, embora não de modo absoluto, como ele mesmo frisa. Quanto ao "defeito" da sociedade:

> "A nossa sociedade, quer a que se tem por superior, quer a média, não tem senão uma sociabilidade ainda incoerente e canhestra, de relações e interdependências rudimentares e limitadas. Poucos e apagados são por ora os conflitos de interesses e paixões que servem de tema ao drama moderno(...)" (4)

José Veríssimo assinalava que a sociedade nacional parecia tosca, e inacabada, diante do "acabamento" e da complexidade da sociedade européia, francesa em particular, que servira de horizonte para a criação do drama. Isso não deixa de ter um fundo de verdade. Quando lemos <u>As asas de um anjo</u>, de Alencar, Carolina, sua protagonista, construída ao molde de Marguerite Gautier, de <u>A dama das camélias</u>, parece deslocada de seu ambiente natural. Marguerite está para Paris assim como Carolina <u>não</u> está para o Rio de Janeiro. O que lá aparece como resultado natural da urbanidade em progresso, aqui aparece como imitação forçada. Mas deve haver algo mais aí; pois uma das características da peça de Alencar,

já que falamos nela, é a de que ela representa Carolina como uma personagem que, pelas circunstâncias, se força a imitar as cortesãs parisienses. Entretanto, mesmo incorporando ironicamente o elemento "imitação", As asas de um anjo, que é uma comédia criada à luz de um drama, continua a nos dar uma certa impressão de artificialidade. Quer dizer, mesmo incorporando o fato ou a visão de que certas "complexidades" européias não cabem nas tacanhices do meio nativo, o resultado geral pode continuar a deixar traços que ofendem "o nosso sentimento de verossimilhança", nos termos de Veríssimo.

É verdade também que a incompetência pura e simples pode explicar muitas dessas ofensas. Em Antonio José, do aplicado Magalhães, houve, sem dúvida, mais sentimento do dever patriótico do que resultado efetivo, e em parte isso deve ficar na conta de que Gonçalves de Magalhães não sabia, de fato, tirar partido dos recursos teatrais. Por exemplo: quando Mariana, atriz e paixão de Antonio José, morre, diante dos esbirros da Inquisição que prendem o dramaturgo, ela diz simplesmente:

"Ai!"

Ora, este "Ai!", dentro das artificialidades da peça, soa mais artificial do que tudo. Nenhuma personagem que se preze morre assim - "Ai!" - e ponto final. Sempre há motivo para dizer alguma coisa, deixar alguma mensagem ao mundo, ao amado, ao algoz, à posteridade, ao público. Em termos cênicos, essa morte não é uma morte convincente. Outro tanto dessa sensação de artificialidade deve ficar na conta também do fato de que muitos dos dramas que compunham o horizonte dessas personagens hoje se deslocaram consideravelmente quanto aos hábitos sociais. O sequestro da heroína, ou da protagonista, que era um fato capaz de abalar os alicerces do cosmos e da família, os amores proibidos, as paixões irrealizáveis, são hoje temas do passado, quanto ao grau de dramaticidade com que vinham carregados. Numa certa medida, todo o teatro do século XIX - não apenas o brasileiro, nem apenas o drama, mas mesmo a comédia - deixa atrás de si um certo travo de artificialidade, porque a

sociedade do século XIX, seus costumes, seus hábitos, sua rigidez moral (nos termos de hoje) parece artificial se vista com os olhos psicanalizados da produção intelectual contemporânea.

Mas feitos esses descontos todos, é necessário reconhecer que comédias como as de França Júnior, Pena, Azevedo, ou uma comédia como O Rio de Janeiro - verso e reverso de Alencar, ou o seu O demônio familiar, possuem um sabor convincente de reconstituição de uma época cujo análogo (jamais esperaria encontrar o mesmo sabor) é muito raro no drama. Esse análogo, de reconstituição absolutamente convincente de uma vida humana, jogada contra um painel histórico (que é uma das características do drama), há, sem dúvida, no Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias. Em outras, podemos ver algumas qualidades - Mãe, de Alencar, é uma boa peça, bem arquitetada em sua intriga, sóbria na construção; Gonzaga, de Castro Alves, vale pela boa intenção, e assim por diante - mas no fundo, mesmo que seja bem no fundo, resta sempre aquele pequeno gosto de que algo, ali, não está bem nos gonzos, não está onde ou do modo que deveria estar. Para buscar a raiz desse "algo" é necessário ir mais além do que as razões meramente circunstanciais. Não que elas não existam, e já falamos de algumas. Mas é que se trata de esclarecer não só por quê o drama não deu certo no teatro nacional do século XIX. Trata-se de esclarecer, ou de tentar situar, a questão de por quê o drama não deu certo e a comédia deu?

Alfredo Bosi, na sua História Concisa da Literatura Brasileira diz que as literaturas de países coloniais começaram sua história pelo signo da alteridade (5). Quer dizer, a literatura praticada nas colonias constituía um "outro", em referência ao "eu" da metrópole. Neste "outro" se aglomeravam a percepção de um novo espaço, de uma nova terra, de uma natureza tão diversa; a percepção de um novo tempo, de ciclos naturais inteiramente novos, das estações, do tamanho dos dias, e assim por diante; a percepção das novas etnias, a quem os colonizadores teriam de dobrar e "civilizar" pela escravidão e pelo massacre; havia a

visão desse novo espaço como um paraíso ou limbo onde tudo era permitido e nada era pecado. Havia sem dúvida também a percepção real, embora escondida sob as retóricas oficiais, da nova violência de que os homens era capazes no empreendimento de dominar as novas terras - violência cujo grau de barbárie e requinte deixou traços indeléveis até hoje nos países americanos (e falo do presente, não de resquícios remotos) e que constitui o contraponto trágico - e irônico porque trágico - do enlightment humanista da Renascença. Aos poucos, entretanto, esse "outro" colonial foi sedimentando, através da formação do sentimento nativista e da ideologia da nacionalidade, as raízes de um novo "eu". Este novo "eu" se consolida, culturalmente, com os movimentos de independência nas diferentes regiões da América colonizada: os novos senhores dessa independência (e não excluo daí a Inglaterra) definem os limites, as aspirações e o caráter de cada um desses novos "eus" que proliferam pelas Américas.

O Brasil, com seus senhores de escravos à frente e seus escritores de pena em punho, nasce da tentativa de se consolidar, política e culturalmente, um desses novos "eus". A literatura produzida no Brasil, incluída aí a de cunho dramático, passa a ter por pano de fundo, ou ponto de fuga de sua perspectiva, a afirmação do "eu nacional". Essa afirmação era crucial do ponto de vista das relações externas - impunha-se colocar o Brasil a qualquer preço no concerto das nações civilizadas. Mas era crucial também do ponto de vista interno - pois o que se constituiu independente em 1822 não era ainda uma nação, no sentido da existência de um amplo espaço político unificado - mas um aglomerado de ilhotas coloniais sem espaço político próprio. Durante séculos, afinal, as ligações das diferentes cidades "brasileiras" com Lisboa fora maior do que as entre si mesmas.

O surgimento do "eu nacional" deslocou um pouco o significado do "outro". "Outro", agora, era principalmente e cada vez mais, a antiga metrópole. Em Antonio José, o protagonista em cena é a encarnação

deste "eu" nacional em busca de espaço e afirmação, manietado pela opressão portuguesa, simbolizada pela Inquisição e seu ponta-de-lança, Frei Gil, que persegue o dramaturgo devido aos ciúmes que sente por Mariana, a heroína. Pouco importava se Antonio José na verdade era um dramaturgo ligado ao teatro português; no fervor do "eu nacional" tudo ia de roldão, e Antonio José queimado era o exemplo da pátria até tão pouco tempo amordaçada. Ainda mais quando esse "outro" - a metrópole - estava ainda tão próxima, a ponto da história portuguesa ser vista como a nossa, e Gonçalves Dias produzir seu excelente Leonor de Mendonça inspirado, como bom romântico, no passado remoto português.

Mas ao lado deste, havia outros "outros". Havia um segundo "outro", ao lado do "eu nacional". Mas o segundo outro era do tipo desejável, simbolizado pelas nações civilizadas, tidas como modelo cultural, a França em particular. O relacionamento do "eu nacional" com este segundo "outro" não era vazio de problemas - vide os reclamos, no fim do século, contra o predomínio dos "estrangeirismos" no palco, o que, afinal, era um eufemismo para designar as dançarinas francesas por aqui arribadas. Mas a relação com o segundo outro era de natureza diferente do que a com o primeiro. Lá, havia opressão, embora tivesse nos dado origem e fosse, de certo modo, o "passado" deste "eu nacional". O segundo, se podia perverter o nosso gosto, quando assimilado sem qualquer juízo crítico, podia nos fornecer o acesso ao presente da civilização, e ao futuro. O exemplo da assimilação a-crítica deste segundo "outro", no teatro, está em Azevedo, o janota de O demônio familiar, que de quatro palavras diz três em francês e uma com sotaque. O exemplo do relacionamento produtivo com este segundo "outro" está em Rodrigo, de O crédito, também de Alencar, que foi à Europa, formou-se engenheiro, e se dispunha a colocar seus conhecimentos à serviço da pátria.

Mas havia um terceiro "outro" - mais soturno, manhoso, imbricado no próprio "eu", no seu passado real, e no seu presente, uma espécie de double perverso que manchava as galas do "eu nacional", e de cuja

eliminação parecia depender a completa afirmação deste. O terceiro "outro" é de difícil identificação, ou assim se faz, porque é parte do "eu", parte intrínseca, inalienável. É seu avesso; e o que é mais irônico, é seu alicerce. É seu lado perverso, disforme, grotesco; mas é o lado engraçado, deliciosamente ridículo, do "eu". O terceiro "outro" reúne em sua identidade tudo aquilo que os nossos antepassados do século XIX pensavam ser o "triste legado colonial" - não mais visto como uma condição "externa" de opressão, corporificada na metrópole portuguesa ou em determinadas agências dessa metrópole, como o Tribunal do Santo Inquérito ou a Mesa Censória de Lisboa, que faziam a identidade do primeiro "outro". O "triste legado" reune tudo o que a condição colonial havia deixado por aqui, ou que assim se julgava: a tacanhice provinciana, a mediocridade generalizada, a pobreza de recursos, uma parca e pobre vida cultural, senhores de terra que mandavam as filhas estudar francês e andavam em chão de terra batida, e assim por diante. O terceiro "outro" reunia em si os demônios que assombravam a nova nação, ameaçando-lhe, com a vergonha e o ridículo, a glória de civilizar-se. No centro deste terceiro "outro" estava o fato ímpar da escravidão, vista como uma instituição moralmente maldita, herança da colônia, um "mal necessário"; fato que tanto mais envergonhava os intelectuais empenhados no esforço de afirmação nacional como nação civilizada, quanto continuava a ser realidade economicamente ativa, como base do que chega a ser o polo mais dinâmico da economia brasileira do século XIX, que é a expansão da cultura cafeeira.

Uma parte considerável da ficção - não apenas do teatro - brasileira do século XIX, durante o desenvolvimento, apogeu e declínio do Império, pode ser encarada também como diferentes modalidades de diálogo e conflito entre o "eu nacional" e estes "outros". Rapidamente, citemos um exemplo de Alencar, n'O Guarani: Loredano, o espírito torpe que paira sobre a inocência de Ceci, sem dúvida, faz parte do "outro" colonial, enquanto representa o primado da barbárie dos instintos e da perversi-

predatório

dade sobre a clarividência da ética. Peri, ao contrário, que é um "bárbaro", possui uma espécie de altiva ética natural que o torna par de Ceci, a fina flor da civilização perdida no meio dos fumarentos combates de aimorés, aventureiros e nobres portugueses. Quando Ceci e Peri perdem-se na linha do horizonte, arrastados na copa da palmeira, que é ao mesmo tempo tumba e ninho de amor e vida, seu "ponto de fuga" é a construção do "eu nacional". É ele que transforma a tragédia da casa de D. Antonio de Mariz no sinal de um novo tempo, erguido à luz da simbiose simbólica da flor da civilização com o pujante índio, filho da terra, que arranca troncos de palmeira com tanta facilidade quanto canta o sabiá.

No teatro, tido como uma espécie de tribuna para o povo, o diálogo e conflito com este "outro" assumirá ares de militância. Deve-se ter em mente que neste século XIX não havia televisão nem futebol; sequer o rádio. Quer dizer, a única forma de diversão coletiva ou similar, a se valer das palavras, era o teatro - ou, nas suas formas próprias, com o primado do canto, a ópera. A importância do palco era, portanto, enorme, se comparada aos dias de hoje, onde disputa arduamente seu lugar não só com a TV mas também com o cinema.

Antonio José é exemplo do diálogo com o primeiro "outro", isto é, os aspectos repressores da metrópole. Como tal, sua missão será essencialmente oratória. Em longas diatribes contra a injustiça de que é vítima, o infeliz dramaturgo, em sua versão de Gonçalves Magalhães, traçará o anátema para todos quantos vêem no artista um perigo para a sociedade e deixará como legado, além da imagem do Brasil perseguido, o projeto de um Estado que acolha e proteja o artista nacional: mais ou menos nos moldes em que D. Pedro II estendeu a mão, generosamente, ao próprio Magalhães e a outros artistas espaçosos, isto é, que se sentiam bem no paço. Antonio José é uma tragédia, ou se propõe como tal, onde, curiosamente, o protagonista não age. Quer dizer, sua relação com a ação é meramente reflexa; quem age de fato, é o vilão, Frei Gil, que, a-

paixonado por Mariana, persegue torpemente Antonio José. Quando consegue seu intento, e Mariana morre, Frei Gil cai em si: ele é que tem a vertigem própria da personagem trágica e compreende a monstruosidade da situação por ele mesmo gerada. Mas tudo isso fica em segundo plano; Frei Gil é um vilão, e na antevisão da nova pátria, a estrela desta reluz mais que tudo. Quem fica, portanto, no proscênio, é Antonio José , a vociferar contra a Inquisição e a caminhar "gloriosamente" para o fogo. A ação em Antonio José, se vê coberta pela oratória; a oratória , portanto, se faz ação. No final, quando Antonio José se dirige para a fogueira, vai com dor no coração mas com a aura do iluminado: o "ponto de fuga", mais uma vez tomando o termo de empréstimo à geometria, é o "eu nacional", carência para o dramaturgo queimado, presença cálida para o público.

Em quase toda a comédia brasileira do século XIX, ou pelo menos num bom número delas, vamos encontrar o diálogo aberto, engraçado e chistoso com o "segundo outro". Ele está presente nos estrangeiros (particularmente os ingleses) que aqui vem especular, e que aparecem tanto nas comédias de Martins Pena como, por exemplo, em Caiu o ministério, de França Júnior, [redacted]. No final do século o teatro musicado brasileiro, apogeu da dramaturgia nacional do século XIX, sairá de um casamento, por muitos denunciado como espúrio, entre o "eu nacional" e o "outro afrancesado", ou melhor, as "outras", as dançarinas importadas da França. Exemplo já citado de diálogo e conflito aberto com este "outro", é o Azevedo, de O demônio familiar. Tanto Alfredo como Eduardo, o protagonista, encarnam aí o "eu nacional", defendendo o primeiro nossas artes e o segundo a integridade da família brasileira.

De todos, o terceiro "outro" era o que mais empanava a afirmação do "eu nacional". Pois o primeiro "outro", a opressão portuguesa, lhe dava a necessária aura do sacrifício; o segundo, além de modelos a seguir, lhe fornecia contrapontos sempre alegres e divertidos para as peças. Mas o

terceiro, era "outro" e era "nosso". Como já disse, era parte do "eu". É difícil traçá-lo, com exatidão; às vêzes será necessário decifrá-lo. Uma de suas presenças mais explícitas está em Pedro, o moleque-título de O demônio familiar. Ele é o próprio "outro" que persegue, com a inocência das perversidades infantis, a família do protagonista Eduardo. É escravo, e como leva-e-traz da casa, tem acesso às intimidades de todos, e assim os manipula a seu bel prazer. Também vemos uma versão deste terceiro "outro" no teatro abolicionista, embora aí venha um tanto deformado nas suas dimensões pelas intenções libertárias e oratórias. Gonzaga ou a Revolução de Minas, de Castro Alves, é bom exemplo desta vertente, onde os conjurados mineiros aparecem inexplicavelmente (para a história) envolvidos com escravos, nas intimidades da sua conspiração. Este terceiro "outro" se fará presente também através da mediocridade generalizada das personagens de Martins Pena - todas, mesmo seus heróis, desenhados como espíritos tacanhos, provincianos, atrapalhados demais com a própria vida para pensarem em outras coisas. Estará presente também quando, numa comédia como Os ciúmes de um pedestre, Martins Pena faz que seu protagonista, o pedestre, membro de força policial encarregada da captura de escravos fugidos, transforme a própria casa numa espécie de senzala, guardando sua mulher e sua filha em quartos escuros e chaveados.

O que importa frisar aqui é que nossos autores dramáticos, ao assumirem o ponto de vista da afirmação do "eu nacional", contra todos os "outros" imagináveis, preocupavam-se - ou mesmo inconscientemente se predispunham a tanto - em pintar com cores bastante favoráveis os contornos deste "protagonista". Não que deixassem de fazer críticas à sociedade; ou que nela nada vissem a ser corrigido; pelo contrário. Mas será muito marcado o fato de que para este "eu nacional" sempre restará a possibilidade de um novo tempo, de uma nova oportunidade, de ser o mensageiro de redenção da civilização e dos seus males. Nossos heróis são mais heróis; nossos vilões são mais vilões; resultado: nossas histórias

são mais positivas. Ao primeiro "outro" deve-se vencer; ao segundo, aceitar, mas ridicularizar a cópia exagerada; ao terceiro, deve-se superar, para que o Brasil possa se afirmar por inteiro no cenário das nações civilizadas. Dizia a tradiçao que a tragédia vestia a púrpura dos reis e a comédia os sapatos burgueses; logo o Brasil entraria em cena com os pés nus da escravidão, pisando macio e segurando na mão os tamancos provincianos para que ninguém reparasse na peculiaridade?

José Veríssimo, de certa forma, também atira no que vê e acerta no que não vê, quando diz que havia uma incompatibilidade entre os temas do "drama moderno" e a tacanhice do meio. É verdade isto; mas porque o país ser tacanho, provinciano, escravista, era o drama da ideologia nacionalista que queria pintar a terra com a púrpura da civilização. Mas este "drama", pela própria ideologia da afirmação nacional, não podia aparecer assim, tão claro, tão "vergonhoso", tão total, a não ser no terreno propício a todas as tacanhices, no terreno onde todos se sentiam psicologicamente descontraídos: a comédia. O drama foi se tornando artificial, ou fêz uma tradição da artificialidade, porque era difícil aprender adequadamente suas técnicas de construção. Mas também porque era difícil, de fato, colocar em cena, os verdadeiros dramas da nacionalidade cujo epicentro era o de uma nação aparecer diante das européias a tirar proveito do que quase todas já tinham por condenável e superado em termos ideológicos: a escravidão; além da sensação do correspondente atraso. Entretanto, na comédia, que devia representar os costumes, a cena doméstica, era fácil colocar - porque de forma divertida - o verdadeiro drama nacional para essa ideologia da afirmação do "eu". E mais: nela o "drama nacional" podia aparecer redimido por um sentido positivo, que é o sentido próprio da ação da comédia, de aceitação do herói, via casamento. Quer dizer: a comédia podia espelhar, de modo mais descontraído, as mazelas da vida nacional, na forma do diálogo/conflito com o terceiro "outro". Graças ao sentido positivo de sua ação, podia espelhar esses problemas de modo a apontar o que se pensava ser o caminho de sua superação. No mínimo podia

apresentar, em ponto pequeno, no círculo das personagens da peça, qual era o caminho para que o grande círculo da sociedade superasse suas "deformidades" atávicas. Não é raro, também, que este esforço de representar um sentido positivo no final tome conta do próprio drama. Aí, neste caso, a artificialidade se completa, pois o final positivo, ou com algum arrière-goût positivo, amortece o impacto do drama: este tende para o sentido cômico da ação (de integração positiva de um herói) ou então resvala para o melodramático. Exemplos dessa natureza são Mãe e O jesuíta, de Alencar, pois por trás, ou ao lado, do drama de seus protagonistas, respectivamente, Joana e Samuel, terminando com a morte daquela e o desaparecimento deste, se desenvolvem intrigas casamenteiras que chegam a seu bom termo no final. O jesuíta tem quase um happy-end; em Mãe não há isso, porque a protagonista morre. Mas há quase isso porque seu filho casa com a heroína graças a esta morte.

O que desejo frisar, portanto, é que ao lado das dificuldades naturais dos nossos escritores, somadas às dificuldades do meio culturalmente tacanho, a ideologia do nacionalismo emergente também deu sua contribuição para que o drama se tornasse artificial e ao mesmo tempo a comédia vicejasse de modo mais convincente, chegando a formar uma tradição, na comédia de costumes, que é a melhor marca do teatro brasileiro do século XIX. E o que pretendo, analisando a dramaturgia de Alencar, é mostrar, no miúdo, como operava esse jogo entre o "eu" nacional, corporificado nos seus heróis, e esse terceio "outro", corporificado nos obstáculos a vencer. Sublinha o trabalho a idéia de que a comédia vicejou de maneira convincente porque nela confluíam, de modo harmônico, a ideologia da nacionalidade emergente, os anseios de modernização do país, a crítica social tornada amena pelo riso, o espelhamento do que José Veríssimo chamou de "sociabilidade canhestra"; e a conveniência, também de natureza ideológica, de se reunir tudo isso, que estava no horizonte de público, atores e autores, sob o signo de um final positivo, característico do sentido cômico da ação. A esses fatores acima menciona

dos deve-se juntar a maior descontração psicológica a que aludi antes, própria da criação da comédia, gênero onde as responsabilidades não eram tantas e tamanhas quanto nos gêneros "sérios".

Hoje, quase um século depois de terminados oficialmente o Império e a escravidão, podemos perceber claramente uma linha de desenvolvimento da comédia de costumes, com as rupturas de praxe aí incluídas, que começa em Martins Pena, passa (com reparos críticos do próprio) por Alencar, se avigora com França Jr. e deságua na produção de Artur de Azevedo, quando o país atravessa a linha demarcatória do trabalho chamado "livre" e da assim chamada República. Entre esses nomes viceja a obra do facundo Macedo, que praticou todos os gêneros e todas as escolas que estivessem na moda, definindo, ao longo do século, o patamar da mediania auto-satisfeita e complacente, que, se mesmo em seus bons momentos não alça vôo muito firme, define a base de onde podem decolar as obras de maior valor. No porão desse conjunto, o esquecido (na época) Corpo-Santo traçava os sinais (então) cabalísticos de sua ironia, jogando todas as características de todos os gêneros e escolas no caldeirão da sátira feroz. Apontava, do alto ou dos baixos de seu pensamento paranóide, para o fato de que a fissura essencial dessa sociedade que os outros procuravam empurrar na direção de uma harmonia utópica, através da ideologia da nacionalidade, era a tragédia da marginalidade. Corpo-Santo, ironicamente, inverte o ângulo de visão. Se o estro dos outros, mesmo do teatro irriquieto de Martins Pena, é ver o terceiro "outro" (o atraso, a mediocridade, etc.) do ângulo da construção utópica do "eu"nacional, Corpo-Santo vê este pelo ângulo daquele - passa o "eu", e sua suposta possibilidade de harmonia, pela máquina de moer do "outro", e sua declarada realidade de atraso, miséria, confusão e... opressão. Ele não tinha muita consciência dessas coisas, é claro, o que deve ser levado em conta. Mas não de modo a anular o potencial crítico de sua obra. A verdade é que nós, hoje, temos consciência de que a característica da história de nossa nacionalidade foi e é a marginaliza-

ção de tudo e de todos que não fossem (ou sejam) os seus senhores.

Fiz este rápido apanhado da comédia do século XIX, baseando-me apenas nos nomes mais importantes que me acorreram à memória. Outros nomes também deveriam aí entrar, enquanto ramos, linhas secundárias, ou mesmo paralelas, em termos de importância. Mas para os propósitos atuais, esses bastam. Pois logo fica claro que não dá para fazer o mesmo no terreno do drama. Aqui, o que temos é mais um pipocar de nomes avulsos - Leonor de Mendonça na linha de frente, em termos de qualidade - do que um conjunto que defina continuidades e rupturas.

. . .

B. Alencar: um teatro "au coin du feu".

Nessa altura, uma pergunta se impõe: por quê este trabalho tomou por motivo a obra dramática de Alencar, analisada em detalhe no capítulo seguinte? A resposta é: por que a dramaturgia de Alencar colocou, no proscênio do palco brasileiro, a questão do terceiro "outro" e de seu relacionamento com o "eu nacional". Essa questão, que pela obra dos outros anda dispersa, ou nelas está embutida, ou no segundo plano, com a dramaturgia de Alencar ganhou significativa explicitação - tanto na comédia como no drama. Alencar era demasiado hábil (e orgulhoso) para ser servil a quem quer que fosse, em termos de criação literária. Quando se dispôs a escrever para o teatro, empenhou-se com afinco no aprendizado. Tomou como mestre quem lhe parecia o melhor, na época: Alexandre Dumas Filho, o fundador e melhor autor do assim auto-proclamado teatro realista francês, de meados do século passado. Se algumas vêzes, como na comédia O crédito, Alencar tomou demasiado ao pé da letra as lições e os modelos do mestre, em outras deu sobejos exemplos de que tinha criatividade, e muita. Veja-se, ainda no campo da comédia, O demônio familiar, assim considerado no juízo crítico de Décio de Almeida Prado:

> "O ponto de partida de Alencar é a Europa. É de lá que ele recebe a inspiração primeira, os instrumentos de trabalho, a forma e parte do conteúdo teatral. Mas o ponto de chegada é o Brasil. Disfarçado em comédia, O demônio familiar é, na verdade, uma longa reflexão sobre a sociedade brasileira, com o fim de eliminar-lhe as contradições, de unificá-la socialmente e moralmente.
>
> Esse abrasileiramento reflete-se inclusive nos imponderáveis, num certo adoçamento geral de todas as linhas. O enredo de Dumas Filho (...), incisivo, cheio de surpesas e golpes de efeito, perde a sua urgência, o seu ritmo, não obstante as astúcias do dramaturgo nacional para prolongar a expectativa, retardando ou interrompendo as explicações capitais. As personagens, sobretudo as femininas, adquirem uma suavidade que chega a prejudicar-lhes o relevo teatral. Até a escravidão, até as intrigas de Pedro, abrandam-se pela ação mediadora de Carlotinha(...)
>
> Essa ternura, essa sensibilidade à flor da pele, esse dengo mais próximo do romantismo do que do realismo, de A moreninha que de La question d'argent, é o traço mais entranhadamente nacional de O demônio familiar - ensaio de exorcismo

> dramático não apenas de um mas de todos os demônios que, aos olhos de José de Alencar, adejavam ameaçadoramente sobre a plácida família patriarcal brasileira". (1)

Outro crítico atual - Sábato Magaldi - assim se expressou, pondo em relêvo outras características desta peça que, ao longo da história, passou em julgado como uma das melhores de Alencar, senão a melhor, e como uma das boas comédias brasileiras do século XIX:

> "A reprodução da vida da família e da sociedade faz-se em cenas típicas dos interiores, acolhendo o dramaturgo as conversas e os comentários das salas de visitas. A modificação da vida urbana, com o crescimento do Rio, provoca em Eduardo este juízo: 'A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima'. O progresso vai afastando os antigos hábitos coloniais, e o velho Vasconcelos pode criticar: 'Estas meninas de hoje aprendem muita coisa: francês, italiano, desenho e música, mas não sabem fazer um bom doce de ovos, um biscoito gostoso!' D. Maria, também idosa, completa: 'Hoje as moças são educadas para a sala; antigamente eram para o interior da casa!' Para o gosto europeu de Azevedo, essas alterações são insuficientes, e ele assim retrata a vida carioca: 'Um piano que toca, duas ou três moças que falam de modas; alguns velhos que dissertam sobre a carestia dos gêneros alimentícios e a diminuição do peso do pão, eis um verdadeiro tableau da família no Rio de Janeiro.'
>
> O dramaturgo já ia penetrando no mecanismo da cidade em crescimento, com a substituição dos padrões aristocráticos pelos métodos da burguesia ascendente. Tipicamente defensora da nova ordem econômica é a peça O crédito(...)" (2)

Observe-se que ambas as citações põem em jogo, implicitamente, o que eu chamaria de diálogo e conflito do "eu" nacional com o segundo e o terceiro "outros" (Azevedo e as maquinações de Pedro). Observe-se também que a citação de Sábato Magaldi nos chama a atenção para o fato de que o terceiro "outro" - as marcas remanescentes da condição colonial - também podiam ter seu lado nostálgico e lírico, afixado na memória (dos velhos) da antiga vida caseira e pacata, em contraposição às febres da modernidade. Também convém ressaltar que Sábato Magaldi situa a obra dramática de Alencar numa espécie de passagem dos "padrões aristocráticos" - ou, mais simplesmente, antigos, herdados do passado - para os padrões da vida urbana e da modernidade burguesa.

Mesmo José Veríssimo, que acusava As asas de um anjo, de Alen-

car, de ser uma cópia inferior de A dama das camélias, de Dumas Filho, e de As mulheres de mármore, de Thiboust e Barrière, reconhecerá, no ensaio sobre o drama O Jesuíta, que:

> "José de Alencar teve, mais que nenhum escritor brasileiro, o empenho deliberado, a vontade firme, o propósito resoluto de fazer a literatura nacional". (3)

Contemporâneo de Alencar, Machado de Assis, ao lhe elogiar o teatro, chamou Pedro, o moleque de O demônio familiar, de o "Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro". Diz também que:

> O demônio familiar apresenta um quadro de família, com o verdadeiro cunho da família brasileira" (4)

Ao elogiar outra peça, O Rio de Janeiro-Verso e reverso, sublinha outro aspecto da dramaturgia de Alencar:

> Verso e reverso não era ainda a alta comédia, mas era a comédia elegante; era a sociedade polida que entrava no teatro, pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão".

As aventuras do moleque Pedro confirmam e ampliam a impressão do crítico:

> "A alta comédia apareceu logo depois, com O demônio familiar".

Tais observações vem logo depois de Machado ter-se referido "às obras do finado Pena" -

> "cheias de talento e de boa veia cômica"

mas que ainda

> "prendiam-se intimamente às tradições da farsa portuguesa".

E Machado acrescenta, piedosamente, como quem faz um epitáfio para o finado:

> "o que não é desmerecê-lo, mas defini-las".

Ao contrário, tudo em Alencar e sua comédia "elegante" é entusiasmo e qualidade, para Machado.

Ora, que estas citações sirvam de arrazoado para se sublinhar, além da alta conta em que ficou O demônio familiar, o fato de que estamos diante de um escritor-dramaturgo firmemente empenhado com o propósito da

criação de um teatro nacional. É um dramaturgo, em termos da época, voltado para a elegância e uma certa sofisticação. É também um dramaturgo que, mais uma vez respeitados os padrões da época, deu mostras de boas qualidades para a composição dramática. O demônio familiar não é a única peça de seu repertório a ser elogiada; também há elogios constantes para Mãe, O Rio de Janeiro (Verso e Reverso); e menos constantes para outras, como O que é o casamento? Mesmo o contraditório O Jesuíta, drama cuja representação em 1875 foi um fracasso, e que fora recusada, 14 anos antes, por João Caetano, ganhou elogios da crítica, até mesmo de José Veríssimo, que lhe reconheceu a inspiração patriótica e a originalidade de depositá-la sobre os ombros de um padre da Companhia de Jesus.

Alencar, como afirmam enfaticamente as citações feitas, parecia estar profundamente a par dos costumes e hábitos mais marcantes da sociedade da Corte. Apesar dele mesmo (não) se entusiasmar pelas peças de Pena, embora lhes reconhecesse algumas qualidades, foi nesse sentido também um continuador de nossa tradição da comédia de costumes. Fê-lo, segundo Machado, pelo lado de misturá-la com a comédia "elegante", ou a alta comédia que, se contava com Alexandre Dumas Filho, como inspirador contemporâneo e próximo, tinha em Molière reconhecidamente sua mais alta expressão. Alencar, portanto, tinha consciência daquilo que José Veríssimo chamou, mais tarde, de sociabilidade "canhestra e incoerente"; e se dispunha a enfrentá-la numa batalha pelo bom-gosto. Alencar entra nos propósitos dessa análise por ser um escritor onde os fatores apontados por Veríssimo como limitadores do drama e do teatro nacionais - o hábito da cópia servil; a tacanhice do meio, a sociabilidade canhestra, as falhas do engenho e do aprendizado - estão consideravelmente minorados, ou pelo menos reconhecidos como existentes e tematizados nas suas peças. Alencar tomou modelos, é verdade; mas nunca fêz cópia servil, embora disso fosse acusado mais tarde quando de sua polêmica

com Nabuco. Não era falto de engenho teatral, ainda que pendesse muito para a oratória em cena, mas isso pertencia ao estilo da época e do teatro realista francês e brasileiro; frequentemente tematizou, como coisas a serem superadas, os "tristes legados coloniais", como a escravidão, o provincianismo, a mediocridade refestelada. Nele ressaltam, portanto, entre os propósitos desejados e os resultados obtidos, de modo mais claro, os motivos de fatores de ordem ideológica. Além de tudo, é um dramaturgo que tentou, com o mesmo afinco e o mesmo engenho, tanto a comédia como o drama, embora numericamente aquela predomine sobre este em sua bagagem. Caso oposto ao de Pena, por exemplo, onde a produção das comédias é tão superior a de seus dramas que não vale muito a pena (perdão pelo trocadilho) compará-los. França Jr. é comediógrafo; Artur de Azevedo e sua extensa prole de comédias musicadas esmagam as pretensões de seus dramas ou de suas tentativas de produzir uma comédia mais refinada. De Corpo-Santo restaram apenas as comédias, do tipo satírico. Se mais houve, ainda não se conhece. Macedo nivelou tudo um pouco por baixo; do que conheço de sua obra ficou-me a impressão de um escritor sem muitos relêvos.

Há outros fatores que devem entrar na conta. Alencar, enquanto autor dramático, viveu um momento de clara ofensiva do chamado teatro nacional. Sua produção para o palco se deu principalmente nos fins da década de 50 e princípios da de 60, fase em que, insuflados pelos ventos do teatro realista francês, tão conservadores do ponto de vista ideológico quanto renovadores (para a época) da cena, muitos autores nacionais se jogaram à tarefa de renovar o repertório dramático das casas de espetáculo na Corte. Aí se contam, com algumas variações de época , Alencar, Pinheiro. Guimarães, Quintino Bocaiúva, o próprio Macedo, entre vários outros. Na década de 60 se afirma um dos melhores críticos de teatro que o Brasil teve, no século XIX, que foi Machado de Assis. Este esforço de renovação se situa entre duas épocas muito distintas da história do teatro no Brasil que são, respectivamente, o rei-

nado de João Caetano, através do melodrama e do drama; e o reinado das formas derivadas do teatro musicado francês: o café-concerto, o cancã, a opereta, etc.

Há elementos do contexto histórico imediato incorporados aos palcos brasileiros (graças, inclusive, ao teatro de Alencar) que dão relevância à sua dramaturgia para os temas que estão em debate, aqui, na caracterização do jogo entre o "eu" nacional e o terceiro "outro". Alencar teve suas primeiras peças encenadas em 1857; logo na segunda delas, O demônio familiar, o tema da escravidão ganhava o proscênio. Há uma analogia, aí, com o momento histórico. Em 1850 fora extinto, ou quase isso, de uma vez por todas, o tráfico negreiro da África para o Brasil. O trabalho escravo conheceu, assim, ao longo da década de 1850, os sinais talvez de sua primeira grande crise de braços, agravada por dois fatores contraditórios. Primeiro, a extinção do tráfico tornava a falta de braços coisa irremediável; soara para o escravismo, no Brasil, os primeiros acordes da trombeta do juízo final. Acentuam-se, nestes anos da década de 50, as tentativas de substituir o trabalho escravo pelo trabalho do imigrante europeu, transformado em colono. Mas ao mesmo tempo na década de 50 desenvolvem-se, e muito, os alicerces e o espaço da economia cafeeira, que revaloriza o trabalho escravo e reinscreve, de modo mais próximo do que antes, o Brasil no circuito do capitalismo internacional, cuja locomotiva, nessa altura, já é a revolução industrial em desenvolvimento na Europa e depois, a todo vapor, nos Estados Unidos da América do Norte. Este fato vai criar uma espécie de tráfico interno, dos estados do nordeste, mais atrasado, para o centro-sudeste, onde prosperava o café e se ampliavam as fazendas. "O que fazer com a escravidão" era pergunta, que se havia tornado premente, na época em que Alencar começa a escrever para o teatro; tão premente quanto a outra = "o que fazer sem ela?"- para essa sociedade de senhores brancos e clientes adjacentes. É nesta altura, e jogados contra esse horizonte,

que Alencar empina seus papagaios teatrais - O demônio familiar, O crédito, O Rio de Janeiro, e os outros que se seguem - disposto a colocar o seu tijolo na criação da dramaturgia nacional e a dar a sua contribuição para a firmação da cultura nacional, ajudando-a a livrar-se dos "tristes legados" do passado, Entre eles, da escravidão.

A seu modo, dentro de um espírito conservador, Alencar deu as contribuições que pretendia. Mas sua passagem pelo teatro teve tanto de sucesso quanto de dificuldades e contratempos. Alencar estréia em 1857, e com três peças: O Rio de Janeiro - verso e reverso; O demônio familiar; e O crédito. As três, em conjunto, fazem sucesso no Ginásio Dramático, casa de espetáculos que era da sua preferência. Das três, a que faz mais sucesso é O demônio familiar. Logo em 1858, ainda no começo do ano, Alencar submete à censura do Conservatório Dramático Brasileiro uma quarta peça - As asas de um anjo. Antes, ainda em 1857, já saíra publicado o libreto de uma pequena ópera cômica, ou comédia lírica, A noite de S. João. As asas de um anjo recebe a aprovação do Conservatório, mas só vai à cena em maio do mesmo ano. Realizam-se as primeiras representações; a peça provoca polêmicas pelos jornais, pois abordava o controvertido tema da recuperação da prostituta. A polícia intervém, e retira a peça de cartaz, enviando-a de volta ao Conservatório para reavaliação. Alencar se defende pela imprensa, mas a peça não volta à cena. É sua primeira grande desilusão no teatro. Ele, que se propunha um campeão da cultura nacional e da família brasileira, tivera sua peça censurada. Alencar demorou para se recuperar do golpe. Só no começo de 1860, mais de um ano e meio depois do episódio de As asas de um anjo, volta uma peça sua aos palcos da Corte: é Mãe, um drama, assim mesmo apresentado anonimamente, sem identificação do autor. Nos fins de 1860 chega à cena a sua comédia lírica, A noite de S. João, musicada pelo maestro paulista Elias Álvares Lobo, natural de Itu. A representação é um sucesso; embora a maior parte dos elogios se dirijam para a música, elogia-se também o libreto. As coisas pareciam estar melhoran-

do novamente, no que se referia ao teatro, para Alencar. Entretanto, em 1861, nova desilusão o aguardava. Alencar escreve O jesuíta, drama histórico, a pedido de João Caetano, então ainda reinando nos palcos da Corte, para as comemorações da Independência, no dia 7 de setembro. Entretanto, de posse do manuscrito, João Caetano termina recusando-se a encená-la, ou pelo menos a participar da sua encenação. O golpe fere fundo, e Alencar engaveta a peça por 14 anos. Em outubro de 1862, nova peça sua chega à cena: O que é o casamento?, também representada sem identificação do autor. Depois, em 1868, sai publicada sua comédia A expiação, que continua a história das personagens de As asas de um anjo, retomada 13 anos depois dos acontecimentos desta.

Em 1870, novamente o nome de Alencar aparece no mundo dos espetáculos: desta vez é a representação da ópera O Guarani, de Carlos Gomes, no Teatro La Scala, de Milão, com libreto baseado no romance que Alencar publicara em folhetim, no Diário do Rio de Janeiro, em 1857 - no mesmo ano em que estreara no teatro. No mesmo ano a ópera é apresentada na Corte. Em 1874 é a vez de aparecer o drama O guarani, sem música, adaptado do romance por José Luís Pereira da Silva e José Alves Visconti Coaraci. Segundo Raimundo Magalhães Jr., a platéia lota ao longo de dez representações; mas novos dissabores aparecem. Alencar reclama direitos autorais; os dois "autores" também; a confusão se estabelece. Alencar recorre a decisão judicial para tirar a peça de cartaz. O caso repercute na imprensa; há artigos de parte a parte. Diz Magalhães Jr.

> "A Vida Fluminense o caricaturou, pequenino, crescendo em pernas de pau, e suspendendo O guarani por um cordel". (5)

Tais acontecimentos, apesar da controvérsia em torno dos direitos autorais, talvez o tenham animado a voltar ao teatro. O fato é que em 1875 sobe à cena, pela companhia do ator português José Dias Braga, aquele mesmo O jesuíta que João Caetano recusara. O desastre é completo: casa vazia, e cada vez mais vazia. Alencar dera o drama à récita sem modificar-lhe uma linha. Ao lado de algumas críticas, aparecem alguns elogios

na imprensa, entre eles o de Joaquim Nabuco. Alencar se inflama, defen de seu patriotismo e seu drama na imprensa em quatro longos artigos. A defesa de Alencar, ao que parece, atinge alguns dos princípios de Nabuco: está armada a base para a famosa polêmica entre os dois. Depois desta aventura e dos desgostos que a polêmica lhe provoca, Alencar não volta mais às lides teatrais. No ano seguinte sai em edição O jesuíta, com aqueles quatro primeiros artigos e uma advertência como prefácio. Alencar deixa incompletas duas peças: O abade (seria uma continuação ou retomada de tema de O jesuíta?) e Gabriela. É o fim melancólico e polêmico de uma carreira que se iniciara brilhante e auspiciosa. Esta passagem deixará marcas profundas em Alencar. Ele, que em 1857 apresentava-se confiante nos poderes civilizatórios do teatro, e que já antes, em 1854 e 1855, nas suas crônicas ao correr da pena fizera tanta propaganda desses mesmo poderes, escrevia, amargamente, em 1875, enquanto defendia O jesuíta da indiferença ou do desprezo do público:

> "Se eu pudesse capacitar-me da necessidade de prólogos à maneira do antigo teatro enviaria à rampa um vestido de momo, e lhe daria uma fala por este dizer:
>
> -Eu sou o prólogo deste drama. É provável que muita gente viesse aqui iludida pela espécie e pelo título. Por isso vou fazer algumas advertências. Isto não é polêmica de jornal e nem sermão de igreja. Não se trata aqui de maçon , nem de ultramontano. Não se toca marimba, nem se fala algaravia. Não há zabumbas nem gaitas. A cena não corre a galope; vai ao impulso da paixão que a modera . ou anima. O autor que tem dous estros, o entusiasmo da inteligência e o culto da pátria, enxertou estas esquisitices na peça. Portanto, quem não gostar desta insipidez, acertará retirando-se." (6)

Quanta desilusão e mágoa, nesta imagem de um teatro presidido por um momo, e quanta distância do escritor animado que, em 1857, no artigo "A comédia brasileira", conclamava:

> "Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo". (7)

Entre 1857 e 1875 iam 18 anos: tempo para uma maioridade. Mas ia mais distância ainda, entre a conclamação inicial e o ceticismo final: viaja, nessa distância, a desilusão, embora com suas cores reforçadas pela mágoa provocada com o fracasso de uma peça, com o próprio projeto de um teatro nacional. Essa desilusão não era só de Alencar; a encontramos em outros escritores da época, como Machado, que só reservam para a cena palavras de desgosto, acusando os palcos e o público de estarem tomados pelas "indecências", pelas dançarinas francesas, pelas zabumbas e marimbas de que fala Alencar, pelo sensacionalismo, longe, palco e público, dos altos e regeneradores propósitos de um teatro nacional. Esta desilusão, que em Alencar chega às raias do insulto, pois chama as "elites" do Rio de Janeiro de "muito símias", se cristalizará, alguns anos mais tarde, no veredito de José Veríssimo, ao discutir o drama O jesuíta:

> "O teatro tem a sua estética especial, mais que a de qualquer outro gênero literário estreitamente determinada pelo gosto, pela opinião, pelo sentimento do povo que o frequenta. Daí a sua relativa inferioridade comparada a outras espécies literárias que deixam ao artista mais independência, não só de inspiração e execução, mas ainda de processos e modalidades estéticas" (8)

A coisa passou em julgado, não sei se exatamente por culpa de Veríssimo. O fato é que o teatro e a dramaturgia ficaram uma espécie de primo-pobre dos estudos sobre a cultura nacional. Ora, nada mais equivocado, do que o preconceito firmado sobre a "inferioridade" do teatro. Parece coisa de criança: como os escritores nacionais não conseguiram criar o teatro nacional do jeito que queriam, eles mesmos e seus descendentes críticos saíram pela porta do desprezo e do "não brinco mais", em que pese o denodado esforço de alguns valores individuais, até recentemente. Na verdade a dramaturgia e o mundo dos espetáculos do século XIX, em que pesem as suas limitações e dificuldades, desempenhou papel de proa na formação dos projetos de uma "cultura" no Brasil.

Mas temos, como "triste legado", uma espécie de "desconfiança natural" em relação ao teatro, como coisa dominada pela "opinião", pelo "gosto", e portanto inferior.

No caso de José de Alencar a desilusão com o teatro e com os poderes do "teatro nacional" tem uma face irônica; como tal, ela tem um condimento trágico, de descoberta da finitude, do limite, do reino das impossibilidades. O que Alencar critica, através do seu mono, é a mundanidade do teatro da Corte, associada ao espírito da vulgaridade. O curioso é que nas suas primeiras manifestações sobre o teatro, que se deram no jornalismo, Alencar envolvia o mundo dos espetáculos também numa aura de mundanidade. É verdade que não era a mesma mundanidade, pois tratava-se de algo sofisticado - um teatro "elegante", para usar o mesmo adjetivo que Machado utilizou para se referir à comédia do autor de O demônio familiar.

Numa de suas crônicas de Ao correr da pena, escritas antes de sua estréia no teatro, Alencar comenta as possibilidades de divertimento na Corte:

> "A cidade do Rio de Janeiro, com seu belo céu azul e sua natureza tão rica, com a beleza de seus panoramas e de seus graciosos arrabaldes, oferece muitos desses pontos de reunião, onde todas as tardes, quando quebrasse a força do sol, a boa sociedade poderia ir passar alguns instantes numa reunião agradável num círculo de amigos e conhecidos, sem etiquetas e cerimônias , com toda a liberdade do passeio, e ao mesmo tempo com todo o encanto de uma grande reunião". (9)

Respeitadas as respectivas especificidades da paisagem e da casa de espetáculo, é assim que Alencar vê, também, a realização do espetáculo teatral, ao tempo de Ao correr da pena, (1854/1855), quando começava carreira no jornalismo. Um encontro agradável da "boa sociedade", uma "reunião agradável", um "círculo de amigos" - o dos amantes da arte - um "ponto de reunião". Desde logo Alencar se irrita com a vulgaridade

e a improvisação, no teatro. Ele apreciava a ópera, principal gênero de espetáculo cênico no Rio de meados do século. Era partidário ferrenho da Charton, que na época concorria com a Casaloni, esta sempre objeto de ferinos comentários, em suas crônicas. Assim mesmo, Alencar não deixa de lamentar a perda das noites mais calmas, em que se podia degustar de fato a arte do canto, em troca das noites movimentadas em que os dilettanti aplaudem, pateiam, onde se batem organizados em partidos e onde por vêzes fazem tanta algazarra no Teatro Lírico que a poeira levantada do chão impede a visão do palco. Reclama da precariedade dos teatros, sempre com acomodações improvisadas graças ao uso de mochos, tábuas e outros recursos de última hora. (10) Tudo isso, essa improvisação, esse espírito da turba, apareciam para Alencar como coisas a serem superadas, por um teatro verdadeiramente civilizador, de boas maneiras, um teatro também mundano, mas cheio da mundanidade da "boa sociedade", ao invés de locupletado pelas vulgaridades do que , muito mais tarde, chamará de "chusma", na vazão de sua mágoa pelo fracasso de O jesuíta. A vulgaridade, na sua visão, era o terceiro "outro" do teatro nacional.

Numa de suas crônicas, Alencar deixa claro o que via necessário para a construção de um teatro nacional. Sublinha a necessidade de um gênio, mas este já havia no Brasil - era João Caetano, que dominava as encenações da Corte desde o palco do Teatro São Pedro de Alcântara. Mas o gênio devia ser complementado, burilado, pela escolaridade, quer dizer, o aprendizado sistemático, mais o estudo, ou seja, a aplicação e o treinamento. Eram necessários também a proteção dos poderes públicos e um prédio condizente, sem as improvisaçõoes e a sujeira dos existentes. No mais, deveria haver uma (pelo menos) companhia e "o apoio e animação da imprensa deste Corte", quer dizer, uma crítica compreensível e favorável. Patrioticamente favorável. (11)

Assinale-se que quanto às qualidades necessárias para o bom e agradável funcionamento do teatro, Alencar desce a minúcias:

> "... os espetáculos devem ter dias certos e determinados na semana, e começarem a horas precisas, nunca excedendo de meia-noite". (12)

Se isso parece cuidado excessivo, também é eloquente sobre a improvisação que havia.

Para se ter uma idéia precisa do que representavam tais reclamações e reivindicações da parte de Alencar, é necessário ter em mente que, embora os modelos dramáticos viessem da Europa e em particular, aqueles tidos na mais alta conta, de Paris, o espetáculo teatral, no Brasil, não andava ainda tão longe do circo e da feira quanto está hoje. As nossas primeiras "Casas da Ópera", que na segunda metade do século XVIII começaram a se espalhar pelas cidades e vilas brasileiras, muitas vêzes não passavam de barracões improvisados, ou de tablados cobertos por causa do "mao tempo". Não era raro misturarem-se peças e representações de natureza circense- tradição que os circos de periferia ainda preservam. Se a vinda da Família Real e posteriormente a Independência haviam melhorado um pouco a situação das casas de espetáculo, a melhora não fora muito radical. Sem falar que frequentemente os teatros pegavam fogo e durante o período da reconstrução era necessário novamente recorrer às improvisações. Os hábitos da platéia não primavam pela coqueteria afrancesada, tampouco. Nesses meados do século XIX, quando Alencar entrava triunfalmente nos palcos, se debatia vivamente na Imprensa sobre a conveniência ou não da platéia vaiar; ou se ela só podia vaiar e assobiar quando se julgasse desagradada, ou se devia ser permitido também patear. Os partidos se formavam, havia temas candentes em torno dessas questões, como o da liberdade de expressão, ou o do respeito ao artista. Não raro a polícia entrava no teatro, para acabar com as assuadas; prendia um ou dois mais exaltados, que passavam a noite no xadrez. Tudo isso, hoje, pode nos parecer estranho e engraçado, acostumados que estamos a ficarmos no escuro, quietos, recebendo mensagens que julgamos transcendentais, e a aplaudirmos, depois, quer gostemos ou não: somos uma platéia "bem educada", "a platéia bem feita", se me permitem

o trocadilho teatral com "a peça bem feita". O teatro, no século XIX, tinha ainda características do estádio de futebol dos nossos tempos, ressalvadas as proporções. Foi neste meio, para este tipo de platéia, que nasceram as comédias farsescas de Martins Pena, num tempo em que Jacarepaguá era[a] roça, a Tijuca era mato de verdade, muitos escravos fugidos corriam para a Pedra da Gávea e o Mato Grosso começava em Campinas ou adjacências. Alencar, como se vê, tinha as suas razões. Enquanto corifeu da sofisticação, entre a crise da mão de obra escrava e os ricos umbrais da economia cafeeira do final do século, Alencar queria coisa melhor: um teatro que começasse na hora, frequentado pela "boa sociedade", que não fosse lá patear, vaiar ou aplaudir freneticamente, mas degustasse o que de fino houvesse nos repertórios. Havia nisto uma legítima reivindicação por um espetáculo melhorado - pois a precariedade das condições se transmitia da mesma forma para as encenações. Havia também o desejo elitizante de distinguir-se da "chusma".

Seguindo as crônicas de Ao correr da pena, vemos que passo decisivo, para Alencar, no sentido de melhorar o espetáculo nacional, foi a fundação em 1855 do teatro do Ginásio Dramático, batizado à luz do Gymnase Dramatique parisiense (13). O Ginásio aparece, na dramaturgia brasileira, ligado ao repertório do teatro realista francês - e do seu sucedâneo, o teatro realista brasileiro. Em 1857 é ali que Alencar estreará suas peças; também no Ginásio se representam as peças de Dumas Filho, Augier, e de outros, como As mulheres de mármore. Cria-se, na Corte, uma polaridade. De um lado, está o Teatro São Pedro de Alcântara (ou o improvisado Teatro Lírico, quando aquele queimava): João Caetano, o melodrama, o drama, a representação romântica, enfática e apaixonada, a ausência de autores nacionais no repertório. Do outro, o Ginásio: o realismo dramático, os temas do presente aburguesado, a representação menos enfática, mais "natural", a célebre teoria da "quarta parede", segundo a qual os atores deveriam representar como se entre eles e o público houvesse uma "quarta parede", ou seja, como se não estivessem num teatro,

mas sim vivendo as situações de todos os dias. Os românticos terminavam por representar também como se estivessem "vivendo"; mas eles queriam viver o fora do comum, o excepcional, o característico. Já os adeptos do realismo dramático queriam, em cena, o ritmo do quotidiano, as lentidões da "vida comum". De um lado, no São Pedro, "a chusma"; do outro, no Ginásio, a "boa sociedade"; no São Pedro, o romantismo, o "passado", ou formas ainda mais "passadas"; no Ginásio, "o drama moderno", os "tempos modernos".

Alencar não poupa elogios para a nova casa de espetáculos. Pede para ela a proteção das "pessoas de elite", falando da "pequena empresa que hoje estréia"

> "... que vale entre tantas despesas de luxo a mesquinha assinatura de um pequeno teatro?" (14)

Na pena de Alencar o Ginásio aparece como o teatro para uma pequena elite, mas, diga-se de passagem, é sobretudo uma elite do gosto, do bom gosto. As elites financeiras e políticas da Corte devem fazer juz a essa posição tornando-se exemplo também no terreno estético. A liderança cultural legitima a proeminância nas outras posições.

Em tudo, o Ginásio é o oposto ao quadro de improvisações antes traçado:

> "A sala é pequena; entretanto a circunspecção que reina sempre nos espectadores, a lotação exata das cadeiras e gerais, a regularidade da representação, fazem que se passe uma noite agradável, e muito mais divertida do que no Teatro São Pedro de Alcântara(...)" (15)

Alencar elogia muito o Ginásio pelo "passatempo agradável", pela "excelência artística", degustada "no meio de uma sociedade escolhida". Guardando uma imagem de mundanidade sofisticada, recomenda a casa de espetáculos seguidamente às suas "belas leitoras". Festeja a ida de Suas Majestades Imperiais ao Ginásio,

> "a prova mais evidente dos serviços que este teatro vai prestando à arte dramática do nosso país". (16)

Entre esses serviços, está o de vencer qualquer espectro de melancolia. Mais tarde, quando Alencar enfrentar ele mesmo as tarefas da dramaturgia, ele se orgulhará de ter posto em cena, mesmo que no campo mais leve da comédia, os problemas nacionais que julgava pertinentes. Entretanto, em Ao correr da pena, levado pelo traçado juvenil do folhetim, o quadro é outro: o Ginásio, o teatro desejado, aparece róseo:

> "Na balaustrada dos seus camarotes se debruçam as senhoras mais elegantes, as moças as mais gentis dos nossos aristocráticos salões.
> (...)
> No Teatro Lírico podeis ver um semblante triste, uns olhos vendados pelos longos cílios de seda, uma fronte pensativa e melancólica.
> Mas no Ginásio o prazer roça as suas asas, d'ouro por todos esses rostos encantadores, e bafeja, com o hálito celeste, todos os pensamentos tristes, todas as recordações amargas
> (...)
> E quando por volta de meia noite vos retirais, ides satisfeito(sic), julgando o mundo melhor do que ele realmente é". (17)

Não nos deixemos enganar pela aparência de mundanidade fácil que por aí revoa. Naquele semblante triste do Teatro Lírico, envolto nos seus longos cílios, o que transparece é a imagem da femme fatale, demoníaca, do Romantismo. Também é o terceiro "outro" travestido; todo esse repertório de improvisações, de mazelas, de provincianismos, de tacanhices, de vaias e pateadas da chusma ali se espelha, embelezado pelo semblante feminino e pela melancolia, mas que deve ser superado. Pelo quê? Pelo teatro nacional, que, no ambiente mais aburguesado do Ginásio, embora se mencionem os aristocráticos salões, expõe a sua adolescência, o seu rosto encantador, e ... last, but not least, volta para casa numa hora adequada (para o sentimento familiar: "por volta de meia noite". Registre-se: Alencar não detestava o Teatro Lírico; era ele mesmo dilettante convicto, chartonista. Mas prezava mais a doce sofisticação engalanada, que via no Ginásio Dramático, como própria para o teatro nacional.

Não se esqueçam os sonhos da adolescência - e também como uma adolescência teatral é que se devem ler as páginas de Ao correr da pe-

na, em 1854/1855. Alencar tinha 25 anos; começava no jornalismo, apadrinhado por Francisco Otaviano, que lhe entregara a "pena", e começava com o pé direito: a acreditar nos fuxicos do século XIX, já escrevia bem melhor do que valsava. É verdade que naqueles meados do século XIX não havia adolescência, como hoje; as pessoas passavam diretamente da infância para a maturidade. As personagens femininas de Alencar são senhoras aos 18 anos; com 30 já estão em idade de se recolherem do centro dos salões para as cadeiras laterais, quando não diretamente para casa. Terminava-se uma faculdade aos 21 anos; aos 22 podia-se ser professor da mesma. Haveria, em todo caso, uma puberdade: foi assim, ao correr da pena, que se desenhou, então, a puberdade teatral de Alencar - cujos sonhos, como já disse, jamais se esquecem.

Não se estranhe, pois, que, vinte anos mais tarde, Alencar esbravejasse com tanta violência diante da platéia vazia de O jesuíta. O que se passava entre ele e aquelas cadeiras vazias era uma traição, onde ele, no seu auto-julgamento, nada tinha de traidor. Quando, tempos depois, saiu publicado em livro O jesuíta, ele escreveu:

> "Se algum dia o historiador de nossa ainda nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro protestará contra a acusação" (18)

Logo depois das primeiras representações, com o fracasso ainda a doer-lhe nas costas, escrevera:

> "Apesar do naufrágio ou antes do banimento da peça, o autor deve estar satisfeito. A sala erma de saias, de calças, de pernas que dançavam por aí algures, ou de estômagos que se afiavam para a ceia, foi segundo consta povoada pelas letras brasileiras, representadas em um pequeno grupo de poetas e escritores". (19)

Na verdade, o fru-fru das saias elegantes que Alencar projetara para o teatro nacional, vinte anos antes, fora substituído pelo fru-fru de outras saias, as das bailarinas, no meio do cancã, nos palcos da Corte. Alencar reputa as elites de simiescas, e culpa o seu estrangeirismo, a sua entrega a-crítica aos encantos do segundo "outro", pelo que

chama de banimento dos autores dramáticos nacionais. No final de seus artigos de 1875 sobre O jesuíta, Alencar explicita seu veredito. Ainda que fale em tom irônico, há uma curiosa reversão no que diz:

> "Quando comecei estes artigos era minha intenção suscitar algumas idéias acerca da regeneração do nosso teatro ou antes da sua criação, pois nunca o tivemos; nem alguns esforços individuais constituem uma literatura dramática.
> Pensei melhor, porém. As mágicas e espalhafatos que se dão na cena fluminense, em todo caso são um esboço de teatro brasileiro, de que sem eles não existiriam nem vestígios. Em vez de desacreditá-los, devemos animá-los; e fique à boa sociedade o vexame de seu atraso.
> O povo tem um teatro brasileiro; a alta classe frequenta os estrangeiros." (20)

Em termos alencarianos, este é o atestado da traição. Na sua mágoa, a chusma vira povo e a boa sociedade vira uma figura grotesca a quem se mandam momos.

Alencar via, como projeto ideal, platéia, autores, atores, todos em uníssono, enlevados pelo sentimento patriótico, despertado aí por O jesuíta, ponta-de-lança do teatro nacional e de sua tarefa regeneradora. Ao contrário, o que viu, ou deixou de ver, é que dançar cancã era bem mais divertido. E que na sociedade brasileira que caminhava para o fim do século, para o fim do Império e do sistema escravocrata, já atravessada pelos movimentos abolicionistas e anti-abolicionistas, já curtida pela guerra do Paraguai, ainda que seus efeitos mais dramáticos não se dessem na Corte, atravessada também pela questão religiosa (em cujas águas O jesuíta, mesmo que inadvertidamente, entrava) e pelos republicanos de primeira hora - nesta sociedade já crivada de fissuras, não havia patriotismo, ou sentimento nacional, que unisse platéia, autores, atores, em coro uníssono. Estava cada um na sua, se me permitem a gíria moderna, e para isso o cancã era mesmo melhor. Comentei, ao entrar nos folhetins de Ao correr da pena, que a desilusão de Alencar com o teatro tinha uma face irônica e como tal um condimento trágico. A face irônica está em quem elogiava a boa sociedade e se distanciava da chusma chamar, no fim, embora levado pela mágoa, esta

de "povo" e aquela de "símia" (21). O condimento trágico está na descoberta, na ponta do fio, da curta finitude do sentimento patriótico, em quem Alencar tanto acreditara e a que dedicara toda a sua personalidade de escritor.

Mas houve mais desilusões teatrais em torno do rumoroso caso de O jesuíta. Cristalizaram-se na polêmica que se seguiu, com o jovem Nabuco, ao que parece recém chegado da Europa e ao jornalismo. Esta começou assim. Alencar, insatisfeito com algumas críticas que lhe foram feitas na imprensa, e magoado com a deserção do público, escreveu quatro artigos, em O Globo, defendendo a peça. Neles, como já se viu, chamava as elites de símias e acusava todo mundo de ter ido jantar ou dançar ao invés de ir ver a peça. Nabuco, que também criticara a deserção do público na imprensa, abespinhou-se, e escreveu uma resposta a Alencar, onde assumia a defesa da "deserção":

> "Uns, não fomos ao teatro nessa noite porque não reconhecemos ao autor de Mãe uma só qualidade de dramaturgo, e nada há mais penoso do que assistir à queda de um escritor de talento que se obstina em lutar com sua vocação". (22)

Entra em considerações partidárias:

> "A escola liberal não podia assistir indiferente a essa reivindicação da glória da Independência para a Companhia de Jesus. Se esta sonhou 'um Brasil livre' foi para fazer dele um Paraguai". (23)

Como se não bastasse, Nabuco ataca a "feminilidade" da literatura nacional, investindo contra as "queridas leitoras" - que tanta alegria haviam dado ao jovem Alencar, nos tempos de Ao correr da pena:

> "Esse meio de lisonja, de condescendência, e de fácil admiração é fatal ao talento. É explicável que a vaidade dilate-se ao calor de uma tal atmosfera, mas não é menos perigoso respirar esse ar de efeminação". (24)

Alencar subiu a serra. Na resposta que logo escreveu, fala, entre outras coisas, no "folhetinista parisiense", em "imaginação casquilha", no "bom diabo, fanfarrão, mas inofensivo" (25). Pronto: estavam armados os alicerces da famosa polêmica, por muitos tida como um "duelo de gigantes". No correr dos escritos, Nabuco aos domingos e Alencar às

quintas, aquele acusará este de ter nacionalizado o teatro francês graças unicamente à presença do escravo, e de assim ter ridicularizado a família brasileira; depois, criticará acerbamente As asas de um anjo, que versava sobre o tema da recuperação da prostituta, considerando-a como "...uma nódoa em uma literatura..." (26). Tais "acusações", para Alencar, eram tão graves como a deserção, de que se julgava vítima, por parte da "boa sociedade". Para que se entenda o porquê, devemos voltar, também no tempo: não mais para Ao correr da pena, mas para 1857, ano em que Alencar estreava no teatro. Logo depois da estréia de O demônio familiar, lisongeado por algumas críticas e incomodado por outras, que viam no nome Pedro, dado ao moleque escravo, sibilina referência ao Imperador, Alencar escreveu um artigo, publicado no Diário do Rio de Janeiro, a 14/11/1857, a que chamou de "A comédia brasileira". Nele, explicitava sua visão da dramaturgia nacional, ainda que pelo lado da comédia, pois que a discussão girava em torno de uma peça deste gênero.

Em "A comédia brasileira", Alencar descarta o problema das referências ao Imperador, como "crítica de esquina". E se propõe a dialogar com Otaviano, que lhe elogiara a peça, em termos de uma

> "pequena palestra literária de dois escritores, que no meio das lidas jornalísticas falam de arte e de poesia num canto de sua folha, como dois amigos na Europa au coin du feu". (27)

Alencar elogia novamente o Ginásio, que lhe acolhera já duas peças (O demônio familiar e O Rio de Janeiro - Verso e reverso) e que logo lhe acolheria mais uma, O crédito, e no ano seguinte outra, As asas de um anjo. Diz que ali, no Ginásio, ao invés dos "galicismos" e das "traduções insulsas", havia "tato e discernimento" no que diz respeito ao repertório e também quanto à "positura cênica". Dessa forma, o Ginásio tende a verdadeiramente

> "introduzir nesta Corte a verdadeira escola moderna".(28)

Que escola moderna é essa? Em termos da comédia, assinala Alencar, é aq

da a de Molière, "aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho"

> "...e de que a Question d'argent é o tipo mais bem acabado e mais completo". (29)

Molière, frisa Alencar,

> "tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época". (30)

Molière, embora fosse Molière, tinha lá suas lacunas:

> "Mas esses quadros eram sempre quadros; e o espectador vendo-os no teatro não se convencia da sua verdade; era preciso que a arte se aperfeiçoasse tanto que imitasse a natureza; era preciso que a imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade". (31)

Felizmente, apareceram Alexandre Dumas Filho e o teatro realista francês:

> "É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fêz que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral.
>
> O jogo de cena, como se diz em arte dramática, eis a grande criação de Dumas; seus personagens movem-se, falam, pensam, como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem; e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas" (32)

Alencar elogia o jogo de cena, o ritmo mais lento na representação e a "naturalidade" sobre o palco, colocando-os em função do traçado de um "daguerreótipo moral". É isso que o interessa, tanto em Molière como em Dumas Filho; e só o fato de Dumas Filho ter feito suas peças, fossem comédias ou dramas, mais moralistas do que as do primeiro, pode justificar o fato de Alencar ver, em La question d'argent, e na oratória verborrágica de que ali os espectadores são vítimas, um "aperfeiçoamento" de comédias como Tartufo, O misantropo, e outras. Aliás, Alencar explica o nascimento da sua veia de dramaturgo em termos moralistas também: foi o fato de ver o estopim senhoras rirem diante de uma farsa que, segundo ele, "não primava pela moralidade e pela decência da linguagem". Daí nasceu-lhe o impulso de "fazer rir, sem fazer corar";

e deste, nasceu sua primeira peça, O Rio de Janeiro; depois, vieram as outras. Em termos de representação, portanto, estamos diante do mesmo impulso que levara Alencar a elogiar o Ginásio no Ao correr da pena: ele preza a circunspecção, a elegância na representação, tudo longe do vulgar. Junta-se a esse ideal, o desejo de que o teatro - a comédia, aqui no caso - deva representar os costumes com o objetivo de traçar um diagnóstico moral da sociedade, propósito adequado à admiração que Alencar sentia por Dumas Filho e sua oratória teatral no La question d'argent.

Alencar diz reconhecer que o público não está preparado para este espetáculo da "naturalidade"; que, enquanto em Paris o público fica em profundo silêncio enquanto o ator leva "cinco minutos" para dizer uma palavra, aqui só os sentimentos fortes e as contrações nervosas atraem as platéias. Há um certo exagêro nos termos, porque cinco minutos de silêncio, num palco, é uma eternidade, e duvido que haja platéia que os aguente, seja aqui, em Paris ou alhures; mas Alencar está se referindo ao gosto predominante na Corte, formado pelo andamento ágil, nervoso, cheio de sobressaltos, dos enredos românticos e melodramáticos, que levavam seus heróis e heroínas por terras e aventuras exóticas, sem falar nos sentimentos exóticos, como o incesto e demais paixões socialmente proibidas. Assim mesmo, embora a maior parte do público não esteja preparada, diz que preferiu "ser natural a ser dramático", e "ser apreciado por aqueles que sabem o que é uma comédia, a "ser aplaudido com entusiasmo pelas platéias". E conclui que foi feliz, pois o público "ilustrado" foi benévolo com a peça. E que dessa forma abriu caminho para os que vieram depois.

Assim como manifesta preocupação pela posteridade teatral, Alencar se ocupa dos que lhe antecederam. Diz que foi buscar seus modelos de comédia na França, porque não encontrou adequados no território do teatro nacional. Cita dois comediógrafos: Martins Pena e Macedo. Do primeiro, diz que a época influenciou-lhe negativamente sobre as obras.

Se pintou "farsas graciosas", pretendia antes o "efeito cômico" do que o "efeito moral", e isso, na ótica de Alencar, era defeito. Macedo entregou-se também ao gosto da época e a uns laivos de "imitação estrangeira" que desgostam Alencar. Em ambos, Alencar critica terem-se entregue ao gosto do público. De Pena, chega a dizer que tinha "o desejo dos aplausos fáceis", e que foi isso que lhe minou a obra, embora tivesse talento para a observação dos costumes e "linguagem chistosa".

Por trás dos elogios dirigidos ao teatro realista de Alexandre Dumas Filho, e sua versão moralista da comédia de Molière, Alencar opõe claramente o teatro dos que no Brasil seguiam o gosto da "chusma", e assim produziram obra que no seu entender não era "elevada", como seria desejável, ao seu propósito de atender às consciências "ilustradas", de criar a "verdadeira" comédia. A finalidade da comédia assim criada (e do drama também, como se verá pela prática dos autores realistas franceses e do próprio Alencar, na análise das peças) será a de traçar um "daguerreótipo moral" da sociedade. Foi com este intuito, explicitamente moralizador, e com o de contribuir para a elevação do gosto teatral, que Alencar compôs O demônio familiar, e as demais peças de seu repertório.

Dizer, portanto, como Nabuco, vinte e tantos anos depois, que uma peça ridicularizava a família brasileira, outra era uma nódoa, que Mãe, dedicada por Alencar à sua própria mãe, era uma peça "humilhante", não era apenas uma crítica: era um insulto.

Retornemos a 1875. Nabuco, no correr da polêmica, toma o teatro de Alencar como motivo. Fala de O demônio familiar:

> "Que mais acerba crítica já se fêz do Brasil do que essa? que sátira mais cruel e ao mesmo tempo mais injusta já nos foi dirigida?
> O demônio familiar (...) deprime e desmoraliza a nossa família, sem mesmo ter o mérito da verdade". (33)

Nabuco define o teatro de Alencar como "escravagista", por retratar (aceitando ....) a escravidão. Nas suas palavras, é um teatro "nacionalizado pela escravidão". Diz que isso ofende ao estrangeiro, humilha

o brasileiro, e provocaria o desdém das platéias européias,

> "seria uma aberração da consciência humana." (34)

Diz que Azevedo, na peça, o dândi que fala tudo em francês, é o único que tem "um pouco de espírito e algum sentimento". Logo este, reclama Nabuco, Alencar fêz de ridículo.

> "Os outros, que ele quis fazer inteligentes, são de uma estupidez incrível, a ponto de se deixarem governar por um escravo analfabeto". (35)

Conclusão:

> "Não conheço, não há sociedade ao mesmo tempo mais desprezível e mais ridícula do que essa que ele chamou brasileira". (36)

Quando comenta Mãe, suas palavras não são menos acres. Mãe, como se sabe, representa a história de uma escrava cujo filho não sabe que ela é a sua progenitora. Ele, na ignorância, a vende, para ajudar o futuro sogro a pagar uma dívida. Joana, que é a escrava, ajuda nessa venda, por puro espírito de sacrifício e amor maternal. Nabuco:

> "Tudo isso é profundamente humilhante! A arte nada tem que ver nesse mercado de carne humana, que o autor pôs em cena; a ingratidão de um homem que, depois de ter dado a carta de liberdade a quem lhe serviu de mãe, vende-a sem luta interior, é a prova de que mesmo os tipos melhores do teatro do Sr. J. de Alencar não conhecem o sentimento da honra". (37)

Sobre o final da peça, em que o filho, depois da dor de perder a mãe (que se mata para que com ela morra a única prova de que ele era filho de uma escrava) vai casar-se com sua noiva, diz Nabuco, furibundo:

> "Fazendo os diversos representantes do que ele chama a nossa sociedade, consentirem no casamento de uma rapariga com um liberto, filho natural de uma escrava e que vendera a mãe, o escritor ofendeu todos os sentimentos que fazem a dignidade de nossa raça". (38)

Depois de achincalhar com As asas de um anjo, Nabuco dá o seu veredito:

> "...ele (Alencar) quis desacreditar a sociedade brasileira, a vida civilizada do nosso país, os elementos de poesia que pode ter em si a raça européia que o povoou e que, pela ação lenta do meio exterior, já tornou-se verdadeiramente americana". (39)

Fala em "cinismo revoltante" e "sensualismo torpe".

> "Se a escravidão sai abalada do seu drama e da sua comédia, não é que ele tivesse querido atingir esse fim, é que se vê como ela avilta a literatura que inspira". (40)

Alencar se defende como pode. Declara-se partidário da "abolição espontânea", quer dizer, por iniciativa e esclarecimento dos senhores de escravos. Diz que com Pedro, o que quis pintar foi o inconveniente da "domesticidade escrava", para a qual não há segredos dentro de uma família. Defende valentemente o caráter moralizador de seu teatro:

> "[As peças] encerram os costumes criados pela escravidão, elemento local e contemporâneo, e combinam esse elemento com as aspirações nobres da pureza da família e da regeneração da sociedade". (41)

Ataca Nabuco pelo lado da falta de patriotismo:

> "A escravidão é um fato de que todos nós brasileiros assumimos a responsabilidade, pois somos cúmplices nele como cidadãos do Império. Nenhum filho desta terra, por mais adiantadas que sejam suas idéias, tem o direito de eximir-se à solidariedade nacional, atirando ao nome da pátria, como um estigma, os erros comuns". (42)

A polêmica continua, pelos romances de Alencar a fora, até que a política entre em cena e Alencar se retire, batendo a porta, escrevendo uma carta (que não chega a publicar) onde diz que, se já combatera o pai de Nabuco (liberal) no Parlamento, não ia agora se ver às voltas com um "filhote".

Uma coisa é certa. Por trás do tom polêmico, do desejo de "branquear" a sociedade brasileira e do fato de ver na arte uma espécie de pintura de modelos morais, Nabuco tinha tirocínio crítico. Se para Alencar, que desejava, como vimos pelo "A comédia brasileira", fazer alta comédia moralizadora, os ditos de Nabuco eram insuportáveis, não podemos deixar de reconhecer-lhes o fundo de verdade que têm: em termos profundos, o que "nacionalizara" o teatro de Alencar, por sobre suas preferências francesas, fora a escravidão. Alencar trouxera à tona, para o proscênio teatral, por inteiro, o fantasma e a realidade do "terceiro outro": a escravidão, e com ela a tacanhice, a vergonha, o ridículo mesmo disso que Nabuco chamava de "a família brasileira". Este era

o estigma de Alencar; e por isso, por ter levado tão longe suas tarefas de dramaturgo que se queria "realista", Alencar pagou o preço de, na maturidade, se envolver em semelhante bate-boca. Hoje, cem anos depois, a violência de Nabuco é elogio para Alencar: ainda que de um modo enviezado, como se verá na análise das peças, o autor de O demônio familiar pusera o dedo na moleira do teatro e da cultura nacionais, como viemos descrevendo, à luz do terceiro "outro": a que identidade nacional podia aspirar um país de passado colonial e presente escravocrata ?

II - As peças de Alencar: camélias, escravos, pátria.

A. As comédias amenas

1. O crédito

Há uma passagem, neste O crédito, que vale por um manifesto; refiro-me às cenas 5 e 6, do Ato IV, onde, talvez sem o querer explicitamente, Alencar delineia um autêntico "projeto" para o teatro nacional. Por isso analiso primeiro O crédito, e primeiro, nela, esta passagem.

Contrapõem-se Rodrigo, o protagonista, herói impoluto (um pouco demais, como sempre); e Da. Olímpia, mulher que se faz passar por rica, perdulária, pertencente a alto círculo social, embora, na verdade, seja esposa de modesto funcionário, o Borges, sempre na beira de se tornar mais modesto devido às constantes dívidas e festas da senhora. Da. Olímpia insinua-se apaixonada por Rodrigo; este a repele, insinuando, em troca, que aquilo era uma farsa. As palavras são candentes, o tom é altivo:

> "Passava o meu caminho tranquilamente, sem me importar com o que via, deixando o mundo como ele é. Desde porém que me provocam, que me querem fazer representar um papel nesta comédia, é justo que eu diga - "Não, minha senhora, não posso aceitar o papel que me destina".

Segundo ele, esse papel seria o de excitar a paixão de um amante gasto, o Sr. Macedo, agiota e também credor do Borges. A cena se passa na própria casa de Da. Olímpia, o que aumenta o impacto das palavras de Rodrigo; além de incisivo, estaria sendo descortês. Com seus sentimentos espezinhados, Da. Olímpia se desfaz em negativas: o amor por Rodrigo era real, o caso com o Macedo jamais existira. Rodrigo ataca novamente. Como um general da palavra (assopradas pelo autor), sabe o ponto fraco da oponente:

> "Entretanto a senhora sabe o que se diz, e parece querer confirmá-lo pelas maneiras com que o trata. Quanto a ele, tem também interesse em passar pelo que não é; porque uma mulher pobre que ostenta um luxo imenso, dá uma idéia favorável da riqueza do seu amante.
> (...)

> Para ele a senhora não é senão um anúncio, ou um artigo de jornal, espécie de gazetilha que elogia a sua generosidade e atesta a sua fortuna. Custa-lhe isto naturalmente o presente de alguma flor, e um pequeno empréstimo feito de vez em quando a seu marido. O resto pagam os credores iludidos.
> (Quando Rodrigo fala em flor, Olímpia arranca a camélia que tem nos cabelos, e esmaga-a com os dedos, deixando-a cair.)"
> (Obs.: a rubrica é do autor).

Logo depois, Rodrigo aplica-lhe um corretivo ainda maior ao mentir que está apaixonado por Cristina, filha (legítima - nestas peças nunca é demais esclarecer) de Da. Olímpia. Na verdade, Rodrigo está apaixonado por Julieta, amiga daquela. Mente assim para aumentar a dose moral do corretivo, transformando a potencial amante desesperada em mãe desarvorada. Não se trata de vingança: o impoluto Rodrigo seria incapaz disso.

Deixemos, por ora, estas personagens às voltas com o moralismo discursivo do varão, que se segue, às enxurradas. Fixemos nossa atenção naquele pequeno objeto - a flor - que Da. Olímpia, de modo tão bruto quanto o (que) tinha por tratamento, esmaga com os dedos. Fora presente do Macedo; e era uma camélia. Depois, na cena seguinte, o inoportuno Sr. Macedo lembrará a Da. Olímpia que a camélia caíra-lhe, perguntando se não quererá deitá-la outra vez. A doidivanas - a cuja cabeça a camélia primeiro subira - já agora a caminho da recuperação, aceita:

"Sim; esta flor agora é uma recordação para mim!"

Aquilo que era símbolo da perdição passa a ser comenda da regeneração.

Uma camélia não era apenas isso, entretanto. A camélia, lançada no palco por Marguérite Gautier, de A dama das camélias (Alexandre Dumas Filho), depois Violeta Valéry, de La traviata (Piave/Verdi), era muito mais: era Paris, a galanterie, a conquista, o pecado saboroso, o mundo delicioso/tenebroso das cortesãs, era a discussão da prostituição engalanada que o teatro realista francês trouxera à tona e que Alencar se esmerava em adaptar à cena brasileira. Mais do que uma flor, ou do que o símbolo de uma conquista, posse amorosa, a camélia era o símbolo de um teatro que, de modo controvertido, como tudo no teatro, pusera no proscênio a discussão da moralidade bur-

guesa. Para essa moralidade, presente tanto no quarto de Marguerite quanto na sala de Da. Olímpia, esse mundo das cortesãs, que saía da obscuridade das ruas ou do clarão das festas para a clara iluminação do palco, era tão desejável quanto execrável. Marguerites e outras foram tema polêmico, tanto lá como cá; se deviam ou não ter direito a tanto proscênio, se não conspurcavam o teatro e assim por diante.(1) A uns o tema parecia justo e ousado; de interesse dramático, portanto. A outros, parecia a desmoralização do teatro. De certa forma, a camélia de Alencar, ou por outra, de Da. Olímpia, entrava nesta polêmica. Aquilo que poderia ser o símbolo da perdição tornara-se símbolo do papel redentor do teatro, de enfrentar os males da civilização, trazê-los à tona e curá-los. Da. Olímpia - arrastada pela féerie urbana, pelo mundo equívoco, pela febre prazerosa do crédito junto a lojas e agiotas, pelas camélias que pululavam pelos teatros - era (a bem da verdade depois de uns safanões) galantemente conduzida à luz da moralidade pela mesma camélia que a perdera, ironicamente entregue pelo mesmo homem que antes a dera como sinal de adultério. O teatro nacional - heróis impolutos como Rodrigo à frente - redimia tudo: Olímpia, camélia, o próprio teatro, compensando a ousadia de temas e meios com uma decência burguesa sublinhada por gestos como este. Mas há ainda mais a considerar sobre esta camélia de Da. Olímpia. Ela era tudo aquilo - a féerie parisiense trazida até o Rio de Janeiro sobretudo pelo teatro - mas antes de mais nada era uma farsa. Da. Olímpia não era amante - nunca fora - de Macedo. Ora, se olharmos para os modelos franceses que passavam pela sua frente - e de Alencar - através do teatro, (por exemplo, Marguerite Gautier, a própria Olímpia do Le mariage D'Olympe, de Émile Augier, a Suzanne D'Ange de Le Demi Monde, traduzida como O mundo equívoco) veremos que falta um traço da autenticidade à Da. Olímpia. O mundo de Olímpia Borges é uma farsa deliberada - o que, se é uma característica da personagem, é muito adequado a que a peça como um todo se mantenha sempre na corda bamba do decôro conveniente. Esse traço de artificialidade na vida da personagem sublinha a sua decadência moral; acentua o caráter repulsivo das ações de Macedo; transforma-os em caricaturas; e poupa a moralidade do público de ver, de fato, uma "paixão proibida". Esta

ria eu propondo que Alencar escrevesse uma outra peça, com outras personagens? Evidentemente não; apenas ressaltando o fato de que esta, assim como está, em diálogo com a moda ou tradição que, em parte, lhe dá origem, tem sublinhado, ressaltado, a cada cena, a cada passo, em cada camélia do caminho, o seu caráter de força moralizadora, o seu respeito ao decôro do tempo. Mesmo ao reverberar sobre o pecado, mostra não o seu caminho, mas a sua farsa. O teatro é seu próprio doublé; moraliza tanto, que chega aos caminhos da artificialidade. Este é o drama desta comédia, se me permitem o paradoxo da expressão. É este esforço de moralizar a própria moralização que a torna muito discursiva, que faz com que as personagens, por vêzes, sejam caricaturas do que deveriam ser. Este é o caso de Rodrigo, perfeito demais para ser verdade. Um teatro que moralizasse o teatro: eis onde chegamos, graças àquela providencial camélia amassada e recuperada. Um teatro apóstolo da civilização, ou melhor, da regeneração da civilização.

A intriga de O Crédito, e a construção peculiar das personagens nela envolvidas, confirma o caráter regenerador com que a peça e a visão de Alencar tem do teatro se apresentam.

A peça tem por em cena o tema do crédito, agilizador das transações, alma nova do sistema mercantil, centro das atenções da imprensa do Rio de Janeiro em 1857, quando a peça foi escrita (quase todos os dias havia editoriais sobre as vantagens ou as desvantagens da taxa de juros do Banco do Brasil). É a finalidade, a confiança ou a desconfiança com que as personagens vêm este novo instrumento do comércio e seus efeitos sobre a vida quotidiana, que as caracteriza e qualifica. Em primeiro plano está Rodrigo, jovem engenheiro, honesto, empreendedor, inteligente, bem falante, educado na Europa e um tanto nobre (leia-se: não possuidor de fortuna) para constituir-se num bom partido (moral) para este gênero de comédia. Rodrigo ama Julieta, jovem bonita, inteligente, que se deixa cativar pelos brilharecos morais de seu futuro par, mas que já fora suficientemente leviana de palavra para se comprometer com Oliveira. Oliveira, à exceção de jovem, é tudo aquilo que Rodrigo não é: especulador, interesseiro, quer casar com Julieta apenas pelo dinheiro do pai desta, e transforma seu noivado em fonte de rendas, fazendo que seu futuro sogro avalise umas le-

tras que, é claro, termina por não poder pagar, arruinando-se. O móvel desta ruína final de Oliveira é seu parceiro e mestre, o Sr. Macedo, supostamente ligado à Da. Olímpia por relação adulterina, agiota, interesseiro, frio em seus julgamentos, insensível, e tudo mais de ruim que há nesse tipo de teatro, a ponto de fazer as desgraças financeiras do parceiro. Julieta é filha de Pacheco, homem de capital, um tanto antiquado para os tempos, a ponto de desconfiar do crédito, mas ainda assim capaz de cair nas patranhas do Oliveira, assinando-lhe as letras que, com a ruína do jovem, vão para o bolso do Macedo. Pacheco tem outro filho, Hipólito, estudante de Medicina que não estuda, meio poltrão, mas fiel amigo de Rodrigo e apaixonado sincero por Cristina, filha de Olímpia e Borges, a quem já apresentei anteriormente. Além destes, Alencar pôs aí Guimarães, jovem que insiste em passar por amigo de Hipólito para que os outros acreditem nisso e assim lhe dêem crédito. Este entrevero resume-se numa esgrima do incansável Rodrigo contra as fraquezas das outras personagens. Rodrigo acredita - como se verá - firmemente nos benefícios que o crédito e o giro de capitais podem trazer para a sociedade, desde que usados e levados com parcimônia e probidade, e está disposto a convencer todos os outros - e mais se houvesse - das vantagens dos quatro: do crédito, do capital bem empregado, da parcimônia e da probidade. É um autêntico campeão: convence a todos, menos ao incorrigível Macedo, que sai muito feliz com setenta contos de réis embolsados às custas da credulidade do Pacheco e da não menos credulidade do Oliveira. Assim, graças a diferentes ações e instâncias de Rodrigo, Hipólito passará de um menino rico e fátuo a um estudioso futuro médico; Cristina, que namorava Hipólito por interesses familiares (casar as dívidas do Borges com os capitais do Pacheco), se transforma em autêntica moça prendada, digna do noivo; Julieta perde qualquer sombra de leviandade e se dispõe, com o casamento, a se transformar no quadro vivo (ou no retrato falado, dado o exagêro retórico do herói) da integridade de Rodrigo; Pacheco deixa de ser antiquado, e adere - com mais cuidados, depois das perdas com o Oliveira - aos novos tempos creditícios; Borges, de pusilânime passa a marido feliz; Olímpia larga de mão as camélias, apanha linha e agulha, e vai costurar para ajudar a renda familiar; Guimarães, de ôco

e ocioso que era, torna-se trabalhador e caixa do Pacheco; até o Oliveira se recupera, e promete ir trabalhar para pagar a dívida com o Pacheco (que promete achar-lhe um emprego). Até mesmo Rodrigo, no fim da peça, está um pouco mudado, menos orgulhoso no tom que fala, suficiente para se emocionar e dizer apenas "Julieta!" no momento em que esta lhe estende a mão (em sinal de casamento) . Só quem permanece fiel a sua falta de princípios é o notável Sr. Macedo - o que, na minha opinião, menos do que provar uma verdade sobre a sociedade, prova uma verdade sobre o teatro: a personagem, uma vez agiota, ou coisa que o valha, fica sempre agiota, ou coisa que o valha. Deixando de lado este caso de ruindade congênita, convenhamos: é muita regeneração para uma peça só.

A ascendência moral de Rodrigo sobre as outras personagens é coisa que salta aos olhos. Mas o que mais chama a atenção é sua ascendência sobre as mulheres. Os corretivos que aplica em Da. Olímpia, e Cristina, durante a peça, são notáveis, bem como a admiração que Julieta lhe devota, a ponto desta dizer a Cristina, logo na abertura da peça, depois de citar um pensamento inflamado de seu futuro marido (o real, não o Oliveira):

> "(...) Nós as mulheres não nascemos para esses estudos; mas Deus nos deu a inteligência do coração que compreende tudo que é nobre e grande. Quando ouvimos um bonito pensamento, é como se ouvíssemos uma linda música; fica-nos de memória e às vêzes repetimos sem querer." (Ato I , cena 1)

A prova de que as mulheres não nasceram "para esses estudos" - pelo menos nesse tipo de teatro - é Da. Antonia, mãe de Julieta, única personagem que não citei na relação anterior - porque, embora não se equipare às iluminuras morais de Rodrigo, embora seja apresentada também como uma personagem um tanto "antiquada" para os tempos, está um pouco fora do círculo de influências do nosso campeão. A tal ponto Da. Antonia é ingênua que, lá pelo segundo ato, quando Oliveira pede a Julieta que interceda a seu favor, junto ao pai, no negócio da assinatura das letras, ela diz, diante do arrufo de Julieta (que julga mesquinha a atitude do namorado oficial):

"Por quê? Teve acanhamento de falar a teu pai, dirigiu-se a ti É ao contrário uma prova de confiança". (cena 12)

Entretanto, Da. Antonia está mais preparada para a "inteligência do coração" a que se refere Julieta naquela primeira cena. É ela que - inadvertidamente - coloca em cena a provação por que Rodrigo terá de passar - como herói desta comédia - para merecer a mão e a verdadeira paixão da heroína. Julieta retruca, diante do argumento da "prova de confiança", que assim pode ser, mas que isso não é prova de amor, e que ela esperava amar um homem "que admirasse pela sua inteligência". Nessa altura já sabemos que Rodrigo é inteligente e brilhante. Mas ressalta Da. Antonia:

"Tranquiliza o teu espírito, e acredita-me: a inteligência admira-se, mas a admiração não é o amor, e só se deve amar neste mundo o coração; porque é ele que faz o homem bom ou mau!"

Quer dizer, Rodrigo terá de provar, também, que é bom de coração. E ele o faz à sacíedade - corrigindo Cristina, levando-a ao verdadeiro amor por Hipólito, livre dos interesses paternos; corrigindo Da. Olímpia, pondo-a no caminho do dever e da agulha, ao invés da folgança e da camélia; corrigindo o próprio Hipólito, mostrando-lhe que se ele deseja despertar em Cristina algo mais que o interesse, deve adquirir esse algo mais através do trabalho e da dedicação aos estudos.

Este paralelismo entre Da. Antonia e Rodrigo mostra que, seja pela intuição ingênua do coração, seja pelo exercício da inteligência e do trabalho (quer dizer, no universo da peça, seja-se mulher ou seja-se homem) o ser das personagens é sobretudo um ser moral. É a sua qualidade ética que as define enquanto tipos representativos. Em certos termos, assim é com a comédia, enquanto gênero; mas como aqui é tudo muito sublinhado, esta natureza moral das personagens nos assalta a cada passo, a cada frase. Para termos uma idéia do que isso representa, temos de ter presente que cada uma dessas personagens é um tipo extremo; os bons (Rodrigo à frente) são bons demais, e o mau (Macedo) é mau demais. Mesmo os medianos, como Pacheco, e a própria Da. Antonia, são medianos demais. Veja-se, como exemplo, esta cena (6ª) do ato III, em que se ressalta a honesta mediania do lar:

"Da. Antonia (a Julieta): Julieta, está aí aquela menina cega

para quem coseste o vestido. Não queres dar-lho?
Julieta: Sim, minha mãe!
Hipólito: Ah! É nisto que trabalhas?
Julieta (levando o dedo à boca): Psiu! Ninguém lhe perguntou!
Rodrigo (a Hipólito): Foste indiscreto! A caridade é uma flor que vive na sombra e desmaia ao sol: não se vê, sente-se! Não é assim, D. Julieta?
Julieta (confusa): Eu já volto! (Sai)
D. Antonia: Tens dinheiro na carteira, Pacheco?
Pacheco: Não; mas vou buscar. Quanto queres?
D. Antonia: Dez mil réis para dar a uma menina cega, filha de uma pobre mulher ...
Pacheco: Dá-lhe vinte se ela merece.
D. Antonia: Basta ter perdido a vista. Pode haver maior desgraça?"

Esta mediania - ou tranquilidade ou manso lago azul irradiada para o meio social sob a forma da caridade - aparece como o necessário descanso para o guerreiro, atarefado nas lides do trabalho e nas frases da inteligência. Assim pensa Rodrigo; assim fala sobre Julieta, já no final da peça, ao revelar a Da. Olímpia que sua ligação com Cristina era pura amizade:

"(...) amo-a (a Julieta) desde o primeiro dia que a vi. Achei nela o que eu procurava neste mundo; uma alma pura onde eu pudesse repousar a inteligência nos momentos de desânimo, um coração onde visse refletirem-se sorrindo os meus pensamentos. Calei este amor por muito tempo; falou hoje pela primeira vez."

Assim como o lar é o repouso do guerreiro, a mulher é criada a sua imagem e semelhança. O mundo [da vaidade feminina] - a moda, o salão, a rua do Ouvidor - sai amplamente batido neste confronto; tudo se regenera, tudo se moraliza, principalmente o amor. Já estamos longe das paixões ousadas, dos amores intempestivos do primeiro romantismo. Aqui, neste mundo que tem por ideal a mediania burguesa, estes amores rompantes merecem a alcunha de febre; o amor louvado é aquele que se confunde com a moral, que constitui o lar, que organiza a família em torno do respeito e do trabalho, seja para ganhar a vida, seja para irradiar a caridade. A natureza das personagens é, sobretudo - não esqueçamos - uma natureza ética sublinhada, onde os bons são figuras excelsas e a maldade é caricata.

Esta mediania idealizada do lar contrasta com a "febricitante" vida social - incluindo aí o salão, a festa, e mesmo o trabalho, a pro

dução da riqueza. Contrasta e confronta-se: os rápidos giros do capital, assim como os rápidos giros amorosos - Da. Olímpia no comando - ameaçam a integridade familiar. Do mundo do salão já falamos um pouco, ao tratar do caso de Da. Olímpia; falemos agora de como ele se liga com o outro, o do trabalho, e como ambos podem ameaçar a família brasileira. Trata-se, agora, de analisar uma personagem que tem, pelo menos uma qualidade, numa peça de resto tão retórica: é muda. Trata-se do crédito.

Como pode este ameaçar o lar?

> "Todas as grandes idéias, Hipólito, têm a sua aberração, é a conseqüência da fraqueza humana." (Ato II , cena 5)

diz o [prolixo] Rodrigo , e prossegue -

> "A liberdade produziu a licença, a religião o fanatismo, o poder a tirania, o dinheiro a usura. O crédito não podia escapar a essa lei fatal; ligando-se à ambição, produziu também o seu aborto. Novo, esse filho bastardo toma todas as formas, imita todos os sentimentos (...)"

amando esse"aborto" por medida, diz que o seu fim é a "monetização do sentimento" e faz o diagnóstico [da casa] de Hipólito (onde se encontram, em sarau):

> "Ah! Desejas conhecer esse novo sistema econômico? É muito curioso! Entra em uma sala e observa. Ali vês um homem gasto que faz a corte a uma moça; a dois passos, uma menina que, vencendo o pudor, requesta claramente o filho de um negociante rico, uma senhora que dizem ser a amante de um velho, um rapaz que persegue outro com a sua amizade. Acreditas que é o sentimento que se manifesta?
> Hipólito - Ao menos parece.
> Rodrigo - Pois é o crédito social que funciona. O sentimento aí é apenas o meio de manter relações que são habilmente exploradas. O homem gasto que vai casar com uma moça rica, tem a esperança de um dote e saca sobre essa esperança como sobre um depósito. A menina que muitas vêzes por ordem de sua mãe dá à sociedade o espetáculo de um namoro ridículo com um moço rico, faz supor um casamento que deve ser para seus pais uma caução de dívidas já contratadas. A mulher casada que afeta uma ligação com um velho desprezível, diz ao público que a sociedade conjugal tem um sócio capitalista ou um marido suplementar solidariamente responsável pelos encargos da firma. O moço que se liga ao filho de um negociante e não o deixa; que toma-lhe o braço na rua, e senta-se junto dele no teatro ou no hotel, afetando uma grande intimidade em todos os lugares públicos, trata de mostrar aos credores já desconfiados que ele tem um

fundo de reserva que responde pela emissão de suas letras. Para essa espécie de gente, Hipólito, os homens não são homens, são penhores; os sentimentos são hipotecas tácitas".

Mas para essa outra espécie de gente - os Rodrigo - o crédito tem ou deve ter bem diversa função. O giro rápido do capital significa democratizar a riqueza, através do aumento das possibilidades de trabalho, bem como a possibilidade de modernizar a sociedade. Além disto, o crédito bem aplicado significa a possibilidade de se estabelecer um pacto de confiança entre os homens. Não vou discutir aqui as idéias econômicas de Alencar - mais por incompetência minha do que por outra coisa - mas quero ressaltar que por trás da defesa apaixonada do crédito enquanto elemento dinamizador e modernizador da sociedade existe, na palavra de Rodrigo, a formulação clara do projeto de um pacto social.

"A missão do crédito é outra: é nivelar os homens pelo trabalho e dar à atividade os meios de criar e produzir. Outrora, para adquirir-se uma fortuna, era preciso consumir toda a existência em privações, juntar-se real a real. A riqueza era o privilégio de poucos; uma herança que o filho recebia de seu pai. A inteligência estava então condenada à pobreza, ganhava apenas o mesquinho salário de seu serviço material, ou vendia-se aos ricos que a exploravam em seu proveito. Um dia, porém, um homem de dinheiro compreendeu que o trabalho e a probidade eram melhor garantia do que a fortuna que o acaso pode destruir em um momento. Esse homem chamou os amigos pobres, mas honestos e empreendedores, e confiou-lhes seus capitais para que eles realizassem as suas idéias. O crédito estava criado. Outros seguiram o exemplo; associaram-se e formaram um banco. Essa pequena instituição, escondida no fundo da loja de um judeu desenvolveu-se, dominou as grandes praças comerciais, e hoje circula o globo. Eis o que é o crédito, meus senhores; uma palavra o define: é a regeneração do dinheiro. O orgulho dos ricos tinha inventado a soberania da riqueza, soberania bastarda e ridícula, o crédito destronizou essa soberania: do ouro que era senhor, fêz um escravo, e mandou-lhe que servisse à inteligência, a verdadeira rainha do mundo!
Julieta (a Hipólito) - Como ele fala bem! Que bonitas idéias!"

(Ato II, cena 9)

É verdade que a história do crédito não é tão simples como Rodrigo a pinta - em duas ou três pinceladas e um providencial judeu; é verdade também que as suas palavras - pelo menos para o gosto moderno - não são tão belas quanto Julieta as ouve; mas é também verdade que

são muito claras. O trabalho é o trabalho da inteligência; o trabalho é condão moral que eleva a personalidade que o executa; o trabalho aqui é qualidade, comenda, não matéria, não tempo gasto para outro. O trabalho é visto do ponto de vista burguês - de quem o "financia", e do ponto de vista do engenheiro - de quem administra esse "financiamento"; é deste pacto que Rodrigo é o arauto. O trabalho propriamente produtivo - que transforma a natureza, e a matéria prima em mercadoria, está ausente dessa retórica, oculto, num passe de mágica ideológico, sob o trabalho do administrador, cuja função é a de organizar o trabalho alheio em proveito de terceiros. E como Rodrigo é a alma e a voz desta peça e desta concepção de teatro, ela é, também, como um todo, arauto desejoso deste tipo de pacto social, entre a "inteligência" e o capital, via crédito, que aqui tem tanto de dinheiro sonante quanto de confiança pessoal. O crédito nessa voz é o meio de humanizar as relações dentro da ordem da circulação do capital; e este teatro é o meio, é o locus de celebração dessa humanização. Se o crédito, neste projeto, é a regeneração do dinheiro (e o grifo lá em cima não é meu, é do próprio texto), o teatro, via personagens como Rodrigo, é o portador da palavra sagrada desta regeneração. Afinal, entre tantas regenerações, já aqui apontadas, por que não mais uma ? De passagem, quero apontar, já que falamos de peça que tem lugar no espaço do Império brasileiro, que estamos longe, muito longe, de uma inteligência cortesã, ou afilhada do paço - do tipo, por exemplo, da de alguns personagens de Gonçalves de Magalhães (vide o Antonio José ou o Conde de Ericeira, do Antonio José ou O poeta e a Inquisição). Rodrigo está no centro dos acontecimentos produtivos e mercantis. É engenheiro, como já disse; sua matéria são estradas de ferro; ele mesmo aclara isso, no tom orgulhoso de sempre:

> "(...) Dirigi-me a alguns negociantes e capitalistas, apresentei-lhes a minha idéia para a construção de um caminho de ferro. Aceitaram; formamos uma sociedade; eles deram o seu capital em dinheiro, eu dei o meu em inteligência e trabalho. Parece-me que se neste contrato há superioridade, não é decerto da parte daqueles que forneceram a moeda metálica, fabricada pelos homens, mas sim da parte daquele que contribuiu com a moeda universal criada por Deus.'
> Pacheco - Ah! Voltamos à tal questão do crédito ?
> Rodrigo - Decerto, porque ela é atualmente a questão da vida e do progresso."
>
> (Ato III, cena5)

Se Deus é o mote desse capitalismo regenerado, Rodrigo é o seu intelectual orgânico. Exatamente porque organiza a ideologia - é tão engenheiro de trens quanto de palavras.

Há um senão neste cavaleiro sem mácula e sem mêdo. Os trechos até aqui citados são suficientes para demonstrar a notável verborragia das suas falas. Mas isto não é apenas defeito ou falta de habilidade do jovem Alencar, ansioso por comparecer às glórias da ribalta, depois de conquistadas as jornalísticas, ao correr da pena. Este "defeito" é coerente com este tipo de teatro, pois como celebrador de um pacto, ele se faz seu proponente e propagandista; tão importante quanto realizar o pacto, na peça, que afinal se faz e se celebra, no trio Rodrigo-Julieta-Pacheco, abençoados pela intuição de Da. Antonia, é falar dele, e sobre ele. Se por um lado a ação de Rodrigo se faz pela oratória, convencendo as outras personagens, transformando assim a oratória em forma de ação, por outro lado o fato de Rodrigo estar no centro dos acontecimentos faz com que a ação, do ponto de vista dramático, se transforme em oratória: o interesse pelo seguimento da peça cai. Boas intenções, dentro de um espírito conservador, mas dramaturgia inexperiente: eis outro sainete desta concepção de teatro nacional.

Mas essa precariedade - convém ressaltar - não era responsabilidade apenas de Alencar, muito menos apenas do teatro nacional. Ao escrever essa peça, Alencar tinha um modelo direto pela frente: La question d'argent, de Dumas Filho. Um crítico francês - Paul Saint-Victor - assinalou, no La question, o mesmo traço oratório de O crédito.

> "C'est un succès oratoire plus encore qu'un succès dramatique. La parole couvre l'action dans La question d'argent, elle la double, elle la remplace, et - succès unique! - elle la fait attendre vainement jusqu'au bout, sans un instant d'impatience" (2)

foi o juízo irônico do crítico francês. La question d'argent desenvolve o conflito entre M. René De Charzay, temperamento nobre e generoso, auxiliado por uma corte que reúne moças casadoiras, burgueses sentimentais, damas de uma aristocracia fanada, um ex-proprietário que se arrui

nou para pagar as dívidas do irmão (noblesse oblige), e Jean Giraud (na tradução do tempo, de Justiniano José da Rocha, cognominado João Giraldes), filho do ex-jardineiro do pai de De Charzay. Giraud é nouveau-riche: arrivista, calculista, golpista e mais alguns adjetivos da mesma estirpe. Mas não é destituído de encantos, enquanto personagem; é o homem que enriqueceu às custas dos outros e de si mesmo, que não mede conseqüências para manter a sua fortuna, ou por outra, as me de fria e calculadamente, Jean Giraud é um "produto do tempo", do avassalador aburguesamento das relações sociais na Europa:

> "Le fils d'un jardinier! C'est étonnant! Il voit notre siecle tel qu'il est"

diz (Ato I, cena 4) o apacatado M. Durieu, tio do herói De Charzay. Grosso modo, ou fino modo, como preferirem, entram em choque o savoir-faire do grupo mais "tradicional", embora respeitem as modernidades da época, e o espírito parvenu de Jean Giraud. Os embates são análogos aos que encontramos em O crédito; os discursos são igualmente enfáticos e longos.

> "Il y a bien longtemps que j'avais envie de vous voir; mais je ne savais pas comment vous me recevriez"

diz Giraud para De Charzay. Explique-se que o primeiro comprara a propriedade do pai do segundo, onde o velho Giraud fora jardineiro là où nous étions serviteurs, nous voilà maîtres.".)

> "Je vous aurais reçu avec plaisir, comme mon oncle vous reçoit. On ne peut reprocher à un homme qui a fait sa fortune que de l'avoir faite par de moyens déshonnêtes; mais celui qui la doit à son intelligence et à sa probité, qui en use noblement, tout le monde est prêt à l'accueillir comme on vous accueille ici"

contra-ataca o nobre De Charzay. Giraud não perde a vaza, mas destrunfa:

> " Il n'est même pas bien nécessaire qu'il en use noblement ; pourvu qu'il l'ait gagnée, voilà l'important."
> (...)
> "Je ne dis pas celà pour moi, (...) mais je sais ce que je dis; l'argent est l'argent, quelles que soient les mains où il se trouve. C'est la seule puissance que l'on ne discute jamais. On discute la vertu, la beauté, le courage, le génie; on ne discute jamais l'argent. Il n'y a pas un être civilisé qui, en se levant le matin, ne reconnaisse la sou-

veraineté de l'argent (...)"

Para provar a supremacia do dinheiro sobre todas as outras coisas, Jean Giraud caracteriza uma sociedade que se apressa e se avassala em direção à roda da revolução industrial, da urbanização, do uso do trabalho massivo:

> "Pourquoi ces boutiques, ces vaisseaux, ces chemins de fer, ces usines, ces théâtres, ces musées, ces procès entre frères et soeurs, entre fils et pères, ces découvertes, ces divisions, ces assassinats? Pour quelques pièces plus ou moins nombreuses de ce métal blanc ou jaune qu'on appelle l'argent ou l'or (...)"

Armado o bote, Jean Giraud dá a estocada no meio do grupo que se reune para ouvi-lo:

> "Enfin le plus grand éloge que je puisse faire de l'argent, c'est qu'une société comme celle où je me trouve ait eu la patience d'écouter si longtemps le fils d'un jardinier qui n'a d'autres droits à cette attention que les pauvres petits millions qu'il a gagnés."

Giraud abriu o jogo e armou seu laço; agora é a sua vez de escutar. Para enfrentá-lo, aparece M. De Cayolle, também afortunado, mas de outra cepa moral:

> "Je pense,(...), que les théories de M. Giraud sont vraies, seulement dans le monde où M. Giraud a vécu jusqu'à présent qui est un monde de spéculation, dont le but unique doit être l'argent. Quant à l'argent par lui-même, il fait faire quelques infamies, mais il fait faire aussi de grandes et nobles choses. Il est semblable à la parole humaine, qui est un mal chez les uns, un bien chez les autres, selon l'usage que l'on en fait (...)"

Depois de explicar que, segundo seu ponto de vista, o desejo pelo dinheiro (ou pela subsistência) é que impulsiona o gênio criativo da humanidade (cita Franklin, que fôra tipógrafo; Shakespeare, que guardava cavalos na porta do teatro; Maquiavel, que era secretário, e outras genialidades semelhantes) De Cayolle assesta fina estocada de volta:

> "Cette course aux écus dont vous parlez a donc du bon. Si elle enrichit quelques imbéciles ou quelques fripons, si elle leur procure la considération et l'estime des subalternes, des inférieurs, de tous ceux enfin qui n'ont avec la société que des rapports qui se payent, elle fait assez de bien d'un autre côté en éperonnant des facultés qui seraient

> restées stationnaires dans le bien-être (...) A mesure que vous entrerez dans le vrai monde qui vous est à peu prés inconnu, monsieur Giraud, vous acquerrez la preuve que l' homme qui y est reçu n'y est reçu que pour sa valeur personelle (...)"

O que é, quem é, este vrai monde ? De Cayolle:

> "Voici madame la comtesse Savelli, qui a cinq cent mille francs de revenu, et qui, au lieu de dîner avec les millionnaires qui assiégent son hôtel tous les jours, vient dîner chez M. et madame Durieu, de simples bourgeois, pauvres à côté d'elle, pour le plaisir de se trouver avec M. de Charzay, qui n'a que mille écus de rente, et qui, pour des millions, ne ferait pas ce qu'il ne doit pas faire; avec M. de Roncourt, qui a une place de quinze cents francs, parce qu'il a abandonné toute sa fortune à des créanciers qui n'étaient pas les siens, et qu'il pouvait ne pas payer; avec mademoiselle de Roncourt, qui a sacrifié sa dot au même sentiment d'honneur et de solidarité; avec mademoiselle Durieu, qui ne sera jamais la femme que d'un honnête homme, eût-il pour rivaux tous le Crésus présents et à venir; enfin, avec moi, qui ai pour l'argent, dans l'acception que vous donnez à ce mot, le mépris le plus profond (...)"

A discussão prossegue - nesta cena, neste ato, e por mais quatro; poupemos o leitor. O quadro já está traçado, bem como seu desenlace. De Charzay juntará a sua pobreza à de Élisa de Roncourt, ambos enobrecidos pelo amor fiel, pelo trabalho honesto e pela bênção dos demais . Giraud mete-se em complicações éticas para ganhar dinheiro para si e para outros - a condessa e M. Durieu. Soluciona tudo através de um golpe genial - para a peça, pelo menos. Anuncia-se a sua quebra ; ele sai de Paris; as suas letras, as suas ações, os seus investimentos caem todos e são vendidos a preço de papel; ele os compra, e reaparece: tudo se valoriza novamente. Devolve o dinheiro que tomara emprestado à condessa e a Durieu, mais os juros devidos. Ambos, enfaticamente, rejeitam esses juros. Giraud os deixa, não sem antes deixar claro o que pensa dessas discussões e desses gestos:

> "Jean va pour parler, mais il fait un geste de dédain, hausse les épaules et prend un chapeau sur la table."
> (Ato V, última cena - rubrica do autor)

A relação da ética com a fortuna; a mercantilização do espírito e das relações pessoais; o giro do capital; as relações entre di-

nheiro, amor e casamento - eis um quadro deste teatro francês, auto-proclamado realista, Dumas Filho à frente, que Alencar tomava por modêlo - segundo ele mesmo confessou no seu ensaio/carta sobre a comédia brasileira.(3) No fim, o enaltecimento da moralidade burguesa voltada para o lar e o trabalho, suavizada pelo savoir-faire aristocrático, enobrecida pelo sentimento da noblesse oblige, como bases sólidas para o amor e para o matrimônio - quer dizer, para manter a sociedade em funcionamento e fértil. Lá, como aqui, isso deu numa discussão de economia burguesa como se fosse tem/exclusivo para tiradas morais; deu num teatro propenso a defender retoricamente teses retóricas através de personagens retóricas e enfáticas. Lá, e aqui também, isso desaguou num teatro que rejeitava as concepções aventurescas, os amores tresmalhados e desvairados do romantismo, os cenários exóticos e do passado, colocando no lugar o andamento mais lento da vida burguesa, a peça de enredo mais tramado e de menos sobressaltos espetaculares, a sala de visitas em lugar do cemitério ou do castelo enluarado, a casaca em lugar da armadura ou dos gibões pretos, a esgrima de palavras ao invés dos duelos à espada. Alencar, ao compor Rodrigo, e sua oratória mais inflada do que inflamada, seguia a lição de quem tomava por mestre; talvez seu pecado fôra o de querer ser mais fiel ao mestre do que este próprio. Daí a peça de Alexandre Dumas Filho, já muito retórica, se ver numa versão mais retórica ainda. Pode parecer que Alencar "traduziu" La question d'argent para o cenário brasileiro e na passagem congelou o pouco de vida que havia naquela peça. Porém Alencar fêz bem mais do que simplesmente "adaptar" a peça do outro; ele de fato "nacionalizou" essa"questão do dinheiro". É exatamente daí, tenho a impressão, que nasce o motivo maior para que a peça de Alencar seja ainda mais retórica do que a do seu modêlo francês, e não de qualquer possível ou mera "inabilidade" de Alencar, ainda que esta pudesse, é claro, haver.

La question d'argent tem, por pano de fundo, o tema da ascenção social. O primeiro fato a despertar o interesse na peça, é a passagem de Jean Giraud de filho de jardineiro a nouveau riche. Não só isso: Jean Giraud é, de todos, o mais rico. O movimento ascensional foi rápido demais; Jean Giraud está despreparado para o status que alcançou; sua personalidade (vista, nesse estilo da pièce à thèse, so-

bretudo como o perfil moral do indivíduo) se desestrutura e se perverte, a ponto de confessar a sua amada, a arruinada Melle. De Roncourt, que ele, noivo, fará um dote em seu nome, por ocasião do trama do casamento (desfeito depois apara dar lugar ao herói De Charzay) , para que seus credores, no caso de uma possível quebra, não possam se apossar de toda a sua fortuna. Jean Giraud é o antagonista do herói, no contexto da peça; mas sem dúvida é o protagonista dos novos tempos no macrocosmo que a intriga traz à baila: o da consolidação do mundo burguês, pós-febres revolucionárias, em plena febre das operações financeiras e na corrida, já quase a todo vapor, da segunda revolução industrial. Esta é a questão do dinheiro: seu movimento rápido, no pleno desenvolvimento das relações capitalistas, ameaça fazer o mundo burguês perder seus laços com a tradição, com a boa moral, com o sentimento ético e o refinamento estético. A ação do herói e de seus coadjuvantes consiste basicamente em redefinir a integridade da pessoa humana; de casar o refinamento da velha aristocracia com a fortuna e o espírito prático do lar e da ótica burguesa sobre o trabalho, visto sempre como a administração do trabalho alheio. A ação do herói é coroada de sucesso; por isso a peça é uma comédia, e no final ele se integra na sociedade das personagens da peça, aceito por elas através do casamento, e apresenta a imagem de uma sociedade renovada, reintegrada na ética e no calor humano. Neste movimento, ao próprio herói é dado crescer: ele parte de uma visão que despreza o dinheiro, que prefere a independência de uma pequena renda e do tempo livre, ao trabalho e à possibilidade da fortuna, para uma segunda visão, que não despreza esses atributos monetários, ainda que os una solidamente aos decantados princípios da moralidade. Neste sentido seu principal coadjuvante é a personagem De Cayolle: rico, influente, e solidamente ético, De Cayolle propicia ao jovem De Charzay as lições necessárias a seu aprendizado, para que ele possa, no instante integrador do casamento, ter o quê depositar (o termo não é casual...) aos pés da amada. O herói, portanto, renova a esperança no mundo, mas não nasce pronto. De certo modo, a sua precariedade se mede com a solidez do rival Jean Giraud, rival nas concepções de mundo e quanto à mão de Élisa De Roncourt, afortunadamente arruinada para encantar qualquer personagem. O

herói vence porque a sua precariedade se assenta em bases que a peça considera como autênticas; por isso ele se recupera, por isso De Cayolle dá a mão a René De Charzay, propiciando-lhe um emprego no momento em que este chega à proposição de que sua disponibilidade anterior era egoísmo e que agora deseja ganhar dinheiro através da honestidade e do trabalho. O jovem sobrinho deixa a asa protetora do tio e se torna um homem "verdadeiramente" independente, via trabalho. Enquanto isso a solidez do antagonista aparece como tendo bases falsas, vivendo às custas de uma fragmentação da inteireza necessária à personalidade humana. Mas nada ilude o fato de que a solidez do antagonista e a precariedade do protagonista apareçam como tal. O herói deve crescer a ponto de suplantar seu antagonista na direção do universo da peça. Se o acontecimento inicial, deflagrador do conflito dramático tem por pano de fundo a ascenção social rápida de um ex-filho de jardineiro, fato que põe fortuna nas mãos de quem não a tinha e estava despreparado para ela, o desenlace da peça tem por pano de fundo a adesão ao trabalho e à honestidade burguesa, que põe Élisa De Roncourt nas mãos de quem devia tê-la. Jean Giraud encarna, portanto, enquanto personagem, um mundo pronto, definido, que deve ser regenerado e transformado, ainda que esta transformação se confunda com pregação ética. Este mundo está em seu apogeu, e Jean Giraud o manuseia como quer; prova está na sua hábil operação final, em que engambela a todos e aumenta sua solidez e a de sua fortuna, embora isto o desmereça definitivamente aos olhos das personagens desejáveis. Há, portanto, um conflito real na peça, e a atividade do herói, coadjuvado por De Cayolle e pelos outros se antepõe a um mundo solidamente estabelecido, dominante. Estamos no auge da aurora burguesa, Jean Giraud à frente, e a vitória do herói, no final, é mais uma promessa do que uma realidade de fato; promessa de exorcizá-la de seus possíveis desvios e males e de concentrá-la nas benesses que, deste ponto de vista ideológico que esconde o trabalho produtivo sob a face mais "agradável" da administração do trabalho alheio, ela poderia trazer ao mundo. Esta é a outra face da "questão do dinheiro": como se pode regenerar o mundo que "aí está", e que encontra toda a sua força na sagacidade, no senso de oportunidade e na fir

meza "amoral" de Jean Giraud - ou Giraldes, como queria o tradutor.

Alencar nacionalizou, decididamente, essa questão do dinheiro. Tomou como assunto principal o crédito - que é apenas um capítulo (importante sem dúvida) de La question d'argent, das pregações de De Cayolle e das operações de Jean Giraud. "O crédito", como tema, não veio apenas da vontade de não copiar servilmente os debates de seu inspirador. O tema era momentoso; no dia 1º de janeiro de 1858, menos de quinze dias depois da estréia da peça, aparecia no editorial do Diário do Rio de Janeiro, que Alencar tinha sob sua responsabilidade, como redator-chefe da folha, comentário sobre "a crise financeira de 1857", onde se lê:

> "O crédito, como o espírito de conquista na antiguidade, como a religião nos tempos do feudalismo, como a liberdade na história moderna, está destinado a operar no mundo uma dessas grandes revoluções sociais que mudam completamente a face do globo, e dão uma nova direção à marcha da humanidade"

O redator avança, afirmando que esta "revolução" já está em marcha, materializada na "indústria moderna", nas "empresas gigantescas", no "progresso espantoso"; como Rodrigo, considera tudo isso "efeito do trabalho animado pelos capitais da inteligência reconhecida e auxiliada pelo dinheiro".

> "Nesse rápido movimento que se vai produzindo em todas as relações sociais, era impossível que o crédito, como todas as idéias humanitárias, não tivesse esses paroxismos, essas crises violentas que parecem anunciar sempre a gestação de um grande acontecimento"
> .....

Essa "crise financeira de 1857" é assim apresentada como uma "convulsão" natural do crédito. O redator, no início do seu artigo, fala em pânico, em que todas as praças e países importantes haviam sido afetados; no final, diz que no Brasil os efeitos não foram tão fortes como se receara de início. E conclui:

> "Podemos pois esperar com toda a confiança os benefícios que deve continuar a prestar-nos o crédito neste novo ano, em que moderada por algum tempo a vertigem e a febre industrial que se fazia sentir por toda a parte, teremos a calma e a reflexão precisa para dar maior desenvolvimento às instituições criadas, e empreender outras que exijam as necessi-

dades do país".

No Brasil da década de 1850 ultimava-se a gestação da economia cafeeira - particularmente nos entornos da própria capital, cenário de "O crédito", cujos hábitos mudavam rapidamente à medida em que essa mesma economia cafeeira punha em pauta uma integração maior do Brasil no mercado internacional. É uma época marcada pelos esplendores - tão decantados em prosa e verso - da rua do Ouvidor, com suas lojas de nome francês ou alemão. Ouçamos Celso Furtado sobre a formação da economia cafeeira:

> "Desde o começo, sua vanguarda esteve formada por homens com experiência comercial. Em toda a etapa de gestação os interesses da produção e do comércio estiveram entrelaçados. A nova classe dirigente formou-se numa luta que se estende em uma frente ampla: aquisição de terras, recrutamento de mão-de-obra, organização e direção da produção, transporte interno, comercialização nos portos, contratos oficiais, interferência na política financeira e econômica" (4)

Dentro deste horizonte amplo, uma particularidade cercou a década de 50. Segundo Caio Prado Jr., em História Econômica do Brasil, a suspensão do tráfico de escravos, a partir dos começos da década, jogou uma quantidade significativa de capitais, para a época, em outras atividades.

> "O país conhecerá, pela primeira vez, um destes períodos financeiros áureos de grande movimento de negócios. Novas iniciativas em empresas comerciais, financeiras e industriais se sucedem ininterruptamente; todos os índices de atividade sobem de um salto. A circulação monetária é fantasticamente alargada pela faculdade emissora concedida ao Banco do Brasil, e pelo abuso de emissão de vales e outros títulos pelos demais estabelecimentos de crédito, firmas comerciais e até simples particulares. Tudo isto terminará num desastre tremendo - a crise de 1857, seguida logo por outra mais grave em 1864. O Brasil estreava nos altos e baixos violentos da vida financeira contemporânea. Mas ficarão algumas iniciativas que marcam época no país: a primeira estrada de ferro inaugurada em 1854, as primeiras linhas telegráficas construídas em 1852, bem como outras" (5)

Essa primeira estrada de ferro tinha 18 km. de extensão, fora organizada por Mauá, era a terceira da América do Sul e a décima-nona do mundo. No ano seguinte começava a construção da Estrada de Ferro D. Pedro II, também matéria para farta discussão financeira e empre-

sarial na imprensa da época, e que seria a futura Central do Brasil[6]. Como se vê, no fato de Rodrigo ser engenheiro de caminhos de ferro também andava a dedo dos tempos.

O que se liga, com estas leituras, é este quadro de "desastre" ou de "convulsão natural", com a disposição de Rodrigo, da peça que o tem como herói, e da concepção de teatro que tem este tipo de herói, de serem, todos, à força de palavra e proselitismo, parteiros deste novo mundo brasileiro, mais próximo da velocidade burguesa de circulação financeira e comercial.

Na "adaptação" ao Rio de Janeiro de 1857/1858 dessa "questão do dinheiro", há um curioso paralelismo às avessas que ilumina esse ponto de "força da palavra" e "proselitismo teatral". Em La question d'argent o protagonista De Charzay tem um coadjuvante no capitalista honesto e cavalheiro, De Cayolle, que, inclusive, é quem se encarrega, no embate do primeiro ato, já aqui reproduzido, de responder às teorias de Jean Giraud . Há, portanto, do ponto de vista que a peça apresenta como desejável, uma espécie de "duplicidade" que ressalta a precariedade inicial do herói, De Charzay, por oposição à aparência de solidez da figura una de Jean Giraud. O herói tem de aprender, tem de crescer, precisa de um coadjuvante que, embora em segundo plano, enfrente o antagonista de igual para igual. Já no primeiro ato De Cayolle adverte o tio do rapaz, Durieu, para que não faça negócios com Jean Giraud, e é por não seguirem os seus conselhos que Durieu e a respeitável condessa se vêem às voltas com operações escusas na bolsa. Resumindo: em La question d'argent há um vilão para duas personagens que o enfrentam, seja quanto às teorias sobre a sociedade, seja quanto à mão de Melle. De Roncourt. Isto ressalta o caráter de "batalha" do conflito dramático; isso dá força para o antagonista, enquanto personagem, enquanto representativo de um mundo "real", "objetivo", ainda que não desejável de todo. Já em O crédito (a relação) é inversa. Há um Rodrigo para dois aventureiros da especulação, Macedo e Oliveira; além disso, a parceria é falsa, pois o segundo é inocente útil do primeiro, que o arruina no final. Há um herói super-valorizado para vilões que são caricaturas de vilões. Nesta peça de Alencar o bem é "mais bom" e o mal

é "mais mau". O herói triunfa em toda a linha; é o herói da ação e o herói da palavra. Mais: o herói já vem praticamente pronto, e enleia as demais personagens em suas falas e em suas boas ações regeneradoras. Isso ressalta o caráter artificial do conflito dramático; isso dá força ao protagonista, enquanto personagem, enquanto representativo de um mundo "desejável": tê-lo presente é uma mera questão de acabamento. Rodrigo é um super-homem da modernidade; por mais que ele fale das dificuldades por que o mundo passa, sua presença deixa tudo que é desejável ao alcance da mão. Rodrigo encarna, dessa forma, a "vocação ideológica" da concepção que Alencar tem de teatro, e, portanto, da visão que ele, autor, tem do que deveria ser um "teatro nacional". Primeiro: este é um teatro missionário, de pregação, de elevação moral da sociedade. Essa pregação está centrada no esforço de modernização da sociedade brasileira - modernização econômica, social, do gosto, da vida, enfim, de acordo com os padrões de uma sociedade burguesa. Esse esforço de modernização se assenta sobre a idéia de um pacto, entre "a inteligência" e o "dinheiro", onde a primeira é soberana e o segundo é vassalo, ou acessório; ainda que - e até aí Alencar não chega - a função da produção da primeira seja, então, a de administrar o crescimento do segundo, e fazer a sua propaganda. O teatro encena e dessa forma ritualiza, introduzindo no cenário do que as pessoas entendem por "cultura", o espaço social onde deve se dar esta maravilhosa simbiose de produção intelectual e giro de capital: a sociedade brasileira, o novo mundo, a nova esperança de, dentro das regras de uma moral e de uma sociedade conservadoras, reestabelecer uma "arca da aliança" entre os homens. Neste sentido a peça de Alencar é, de fato, profundamente nacionalista. Se, como disse no início, ao analisar a cena entre Rodrigo e Da. Olímpia, essa visão do palco o faz apóstolo da regeneração da civilização, via modernização burguesa, é o impulso moralizador, aliado ao espírito de defesa da sociedade nacional que faz que essa concepção de teatro enverede pelos caminhos da artificialidade, como apontava no comentário dessa mesma cena. Para tal sociedade, que tem heróis tão heróis, e para tal teatro, que tem moral tão moralizadora e benfaz eja, o "mal" será sempre caricatura; o pecado será

sempre farsa de pecado. A questão, portanto, da artificialidade a que rescende essa peça, não está apenas em questões de inabilidade, de cópia, ou no fato de Paris ser Paris e o Rio o Rio, mas repousa sobre a própria concepção ideológica que deu origem à peça - concepção do papel do teatro e de sua relação com o presente e o futuro da então "sociedade nacional". Esta questão ficará mais clara, penso, ao analisarmos os dramas de Alencar (O Jesuíta e Mãe). Há passagens do punho do próprio Alencar, dentro e fora da peça, que sublinham o sentido moralizador explícito (implícito, quase toda a comédia tem), e o propósito proselitista de sua concepção de teatro.

Na cena em que Rodrigo faz o diagnóstico da casa de seu amigo Hipólito (já aqui citada - cena 5 do Ato II), ainda que sem citar os nomes de ninguém, este cobra daquele esta informação; ele a sonega, e declara que só se deve falar desse modo ao se possuirem provas do que se diz;

> "... antes disso tudo quanto pode fazer um amigo por seu amigo, sem mentir à consciência, é mostrar-lhe o mundo como ele é, e dizer-lhe: — Olha e vê!"

Pergunta-se: não é esta a função, na prática, deste tipo de teatro ?

Quando da estréia da peça, Alencar dedicou-a ao corpo do comércio do Rio de Janeiro, através da imprensa, nos seguintes termos:

> "Tendo constantemente defendido pela imprensa o desenvolvimento do crédito no Brasil, julguei que fazia ainda um bom serviço à essa idéia, promovendo a sua propaganda em um campo muito mais vasto.
>
> O interesse dramático prendendo o espírito do espectador, obriga-o a estudar em ação e nos diversos caracteres, uma importante questão social, considerada como árida e estéril; o resultado é imenso para a instrução e a educação do povo; a moral e a ciência fundam assim a mais eloquente das tribunas - a cena; a tribuna que fala ao mesmo tempo aos olhos, ao ouvido, ao espírito e ao coração.
>
> Se não consegui o fim, não me faltou a intenção; e embora imperfeita a obra, espero que o corpo do comércio do Rio de Janeiro, que tem sempre animado o jornalista no desempenho de sua árdua missão, aceite este pequeno sinal da comunidade de idéias e de aspirações, com que trabalhamos para o mesmo resultado: - o engrandecimento deste belo país".

Segue-se a assinatura: J. de Alencar, Dezembro 12 de 1857.(7)

Essa dedicatória era repetida nos anúncios da peça, nos jornais. Como tudo é excelso nesse mundo, e voltado para "o engrandecimento deste belo país", quem não esteja voltado para o "engrandecimento" de terra tão "bela" só pode mesmo assumir o aspecto de serpente no paraíso; daí a gênese tão caricatural de Macedo, ainda que esse teatro se propusesse avesso a caricaturas, já que queria mostrar "o mundo como ele é". Minha idéia central, portanto, é a de que Alencar tinha mesmo o desejo sincero de corrigir o que considerasse falho na sociedade brasileira; mas que esse impulso inicial fazia, digamos assim, por escapar ao controle do seu protagonista, e tudo se apresentava "corrigido" demasiadamente de antemão. Em terra tão "bela", voltada para tanto "engrandecimento", nosso "herói" é mais Herói, nosso "vilão" é mais Vilão. Aqui está a chave mestra - sem prejuízo de outras menores - para a concentração de tantas qualidades no herói, para a intensificação da oratória em detrimento do ritmo e para que o "teatro nacional" se apresente como regenerador não só da sociedade como do próprio teatro: um reformatório de camélias e Olímpias.

Acrescente-se a este quadro ideológico, o fato de que, se La question d'argent se apresenta como se estivesse no centro da aurora burguesa em seu apogeu, O crédito está na sua periferia. Se lá a "côr local" é dada pelos burgueses ou aristocratas aburguesados que buscam na campagne um pouco de refrigério para o trabalho ou para o mundo atribulado da coqueterie internacional, aqui a côr local para esses conflitos universais entre a inteligência, as camélias e o capital é dada pelos pardinhos e moleques atarefados em abrir e fechar portas, levar e trazer recados enquanto seus amos debatem os destinos da humanidade. O que aparece, em La question d'argent, como crise de valores, que põe em dúvida o destino da sociedade, aparece, em O crédito, como crise plenamente desejável, já que nos coloca nas portas desse "novo mundo", no umbral de cumprir o destino de ser "belo" e "engrandecido"; se é verdade que essa crise tem problemas, também o é a faculdade de resolvê-los, pois trata-se apenas de expulsar as caricaturas, os malévolos. Lá, a sociedade burguesa aparece como um fato consumado, Jean Giraud à frente. Aqui a sociedade burguesa aparece como projeto desejá

vel, Rodrigo na proa.

Essa distância foi sublinhada, de modo característico, no próprio parecer do Conservatório Dramático, que exercia funções críticas e censórias na época:

> "A inteligência, - rainha do universo, - unida ao trabalho e ao dinheiro, abriu de par em par as douradas portas do templo da fortuna.
>
> Houve então no mundo uma crise tremenda, violenta. Era a crise da regeneração da sociedade!
>
> Algumas nações cultas da Europa já libaram o delicioso néctar filtrado da fusão desses três poderosos elementos: em outras, a harmonia não está por ora bem estabelecida, o equilíbrio não é perfeito: no Brasil não passamos ainda dos primeiros ensaios". (8)

Depois de assinalar a superioridade de O crédito diante de "A questão do dinheiro, já que não tem "o defeito dos extensos diálogos" da segunda (!²), o parecer, que é publicado sem assinatura, conforme os usos censórios, diz que a peça

> "...tem todavia o inconveniente de ser uma comédia altamente moral e filosófica, ao que a maioria do público que frequenta os nossos teatros não é em geral afeiçoada.
>
> (...)
>
> Ao passo, porém, que assim nos exprimimos, devemos declarar que estamos convencidos de que a gente ilustrada que assistir à representação, há de sinceramente aplaudir esta comédia, não com palmas e bravos, mas na doce calma de uma consciência desprevenida".

O parecer valeu quase como vaticínio; a impressão que se tem, através da leitura da imprensa, é que das três comédias de estréia de Alencar no teatro - O demônio familiar, esta e Verso e Reverso - O crédito foi a que teve a recepção menos entusiasmada.

* * * *

2. O demônio familiar

O demônio familiar foi o grande sucesso de Alencar no teatro. Outras também agradaram. Mãe ganhou muitos elogios da crítica; Verso e Reverso agradou, enquanto diversão leve. As asas de um anjo não teve tempo de desagradar nem de agradar. O Ministério da Justiça retirou-a de circulação (nos palcos) antes que seu caminho se definisse. Muitos anos mais tarde, já em 1875, uma peça de Alencar, O Jesuíta, conheceria o gosto do fracasso de público, embora houvesse também elogios da parte de alguns críticos. Este fracasso, além de ter provocado diretamente sua polêmica com Nabuco, parece ter posto o ponto final em sua carreira no teatro.

O demônio familiar deu tudo a Alencar. Levantou críticas muito elogiosas na imprensa. O parecer do Conservatório Dramático lhe foi muito favorável. Veja-se o despacho de Domingos Bivar, presidente do Conservatório, datado de 29/9/1857:

> "Com muita satisfação, conformando-me com a judiciosa censura, dou licença para que esta comédia possa subir à cena em qualquer teatro desta Corte. Caracteres bem desenhados e tipos verdadeiros; o ridículo apanhado sem afetação mas com chiste; cenas de família naturais e todavia espirituosas; linguagem vulgar, por vêzes filosófica, tudo constitui esta composição uma verdadeira comédia de costumes, que só nós brasileiros podemos aquilatar. Em nome, pois, do Conservatório, dirijo ao seu autor os mais sinceros encômios, e como tenho de nominativamente indicar ao govêrno imperial o nome dos autores nacionais, distintos por suas composições dramáticas, encarrego ao Sr. 1º secretário de me informar quem seja o de que se trata. E mando que a censura se publique com este despacho". (1)

A peça de Alencar trouxe-lhe polêmica também, embora esta se desse de modo enviezado, sem confronto direto. Paula Brito, no seu A marmota, além de criticar a peça, tocou na questão de se o nome "Pedro" não teria intenções irônicas em relação ao Imperador[2]. A agulhada feriu fundo em Alencar, pois O demônio familiar fora dedicado à Imperatriz, nos termos mais sublimes:

> "(...) Ela vos pertence, pois, Senhora, e por dois títulos; - porque sois a mãe da grande família brasileira, e porque vossa vida é um exemplo sublime de virtudes domésticas" (3)

Tal suspeita, quanto ao nome Pedro, pareceu intriga a Alencar; sem citar o episódio diretamente, ele o qualificaria como "crítica de esquina" em sua carta "A comédia brasileira", publicada no Diário do Rio de Janeiro em 14/11/1857.

A peça, enfim, para o bem e para alguns raspões, consagrou Alencar no mundo teatral. Francisco Otaviano, em crítica publicada a 7/11 no Correio Mercantil assim se (ex)pressou:

> "Os caracteres que ele descreve são nobres; as paixões de seus protagonistas são confessáveis: nenhum sentimento mau lhes desbota as faces.
>
> Somente há ali dous tipos necessários para o enredo, que mostram que não há belo sem senão; que a sociedade fluminense tem no meio de suas galas algumas misérias bem feias. Um desses tipos é apenas ridículo; o outro é perverso, e o que é mais, perverso sem o saber, sem o querer, como por instinto, como por desejo de fazer o bem!"

É claro que o ridículo é o galã Azevedo; o perverso, o escravo Pedro. Depois de mais elogios à peça, fala do público do Ginásio Dramático, onde (ela) estava em cartaz:

> "Certos pedaços magníficos passaram sem aplauso: ouvia-se porém um murmúrio admirador que valia mais do que isso. De ordinário o descoalho de gelo de nossas platéias só é produzido pelos gestos ou frases que excitam o riso: e naquele drama o geral é grave e sentido, como o é a vida íntima na família.
>
> Mas enfim, como a pedra a mais unida tem o seu lisim, o público também teve o seu momento de emoção e aplaudiu com usura no fim da noite, não só o drama, como o seu autor, que sendo chamado apareceu em um dos camarotes da primeira ordem".

Uma sociedade que se engalana através do teatro; que por este tem seu retrato pintado em termos moralmente aceitáveis, onde todas as paixões são "confessáveis"; que se contamina positivamente pela vida íntima da família, pelo seu tom grave e sentido, a ponto de substituir o aplauso ruidoso pelo "murmúrio admirador"; e que, também através do teatro, identifica as "suas misérias bem feias": estas são as coordenadas do elogio de Francisco Otaviano. Some-se a isto o caráter "brasileiro", presente no despacho do Conservatório, e teremos aí, implícita, uma receita de teatro reforçada pela recomendação de que os nomes dos autores nacionais que se distinguissem pelas suas "composi-

ções dramáticas" fosse, encaminhado ao Imperador. Beneplácito oficial, elogios da crítica, aplausos do público que, a acreditar nos elogios, se sentia lisongeado pela peça: tinha razões Alencar para se levantar no camarote.

A chave deste sucesso está, me parece, no sentido de "engalanar". O palco era uma das fontes mais importantes da formação cultural. Em termos de público, era, sem dúvida, no século XIX, a de alcance mais amplo. Pelo palco chegavam as modas, as escolas dramáticas, artísticas, a última palavra européia e parisiense em particular. Por ele vinha a ópera, e uma boa parte, enfim, do que o público da Corte - e os da província por extensão - identificavam como "cultura", como sinais avançados do que se entendia por "civilização". Pôr a sociedade brasileira no palco significava nacionalizá-la; mas, ao mesmo tempo significava "engalanar" a sociedade brasileira, torná-la digna do palco, digna daquilo que se reconhecia como "cultura", passaporte para o concerto da civilização. Isto importava não apenas em efeitos estéticos; também em transformações éticas. Chegar à cultura e à civilização (significa para Otaviano e também para Alencar, espraiar pela sociedade o "tom sentido e grave" da família. Claro que numa certa medida isso era o tom da moda, colocado em cena pelo (ar sisudo do próprio teatro realista francês; antes fora colocar no palco as paixões do romantismo, vistas como desabridas e anticonvencionais. De qualquer modo, fica entre ambas as escolas a vontade de fazer ascender a sociedade brasileira ao mundo da cena e da cultura; e o tom de Otaviano, bem como o da peça de Alencar, mostra como havia sinceridade neste elogio da convenção familiar.

Interessa registrar, também, que aí havia uma espécie de pacto mútuo, pois enquanto a sociedade brasileira "se engalanava" ascendendo ao espelho da civilização (o teatro), este "se engalanava" também, tornando-se "saudável" - "... as paixões de seus protagonistas são confessáveis..." é o elogio de Otaviano. É comum a comédia ter propósitos moralizantes. Mas concebê-los desta forma, (não vamos esquecer, por oposição, as brejeirices de Martins Pena), revela um projeto ideológico muito específico para o teatro nacional. Este é o teatro declaradamente são, um teatro onde o propósito moralizante deve ser sublinhado e ampliado. Pelo menos no que se refere ao gênero comédia.

Esta é a expectativa que preside o discurso de Francisco Otaviano, e os elogios a O demônio familiar.

O sucesso de O demônio familiar têm outras razões, para além desta confluência de engalanamentos entre público, crítica e teatro, sob o beneplácito de SS. MM. Imperiais, que, aliás, segundo consta, compareceram à estréia, como era de praxe em tais espetáculos. O demônio familiar tem alguns dos defeitos de O crédito, mas consideravelmente minorados; e a isto ajunta uma série de qualidades que a este faltam. Coloquemos aspas nestes "defeitos" que vou mencionar, pois para Alencar, bem como para Otaviano, eles certamente seriam qualidades. A peça tende para a oratória de tom empolado, especialmente em algumas falas de Eduardo. O caráter deste é novamente uma soma de personagens do teatro realista francês. Este havia lançado a moda do raisonneur - uma personagem situada à parte da ação direta entre as demais personagens - cuja função era acompanhar o desenvolvimento da intriga com tiradas de ordem moral, chaves de ouro, sabedorias de algibeira, etc. exemplo perfeito era o Desjenais, derivação da pronúncia francesa do grego Diógenes, da peça Les filles de marbre[4]. O raisonneur funciona ora como um porta-voz direto do autor, ora como um porta-voz da opinião pública e da moral social. Ele acompanha a ação, e esclarece seu sentido moral (ou imoral). Sua profissão preferida é o jornalismo (como será o Meneses de As asas de um anjo); é um médico da sociedade, uma voz que fala, pretensamente, a palavra da objetividade. Alencar soma herói e raisonneur em Eduardo (da mesma forma como na personagem Rodrigo, de O crédito) o que o torna uma super-personagem, além de demonstrar cabalmente que o herói, nesta concepção de teatro, é a palavra, a oratória - coisa adequada a uma concepção de arte que propõe o teatro como herói, quer dizer, como um dos catalizadores da ascensão da sociedade brasileira ao mundo da civilização e da cultura, desde que a ascensão daquela a estas representasse uma regeneração mútua dos males existentes em ambos os polos da questão.

A intriga de O demônio familiar é bastante viva - graças principalmente ao efeito dela ser uma dupla intriga, que envolve dois pares amorosos: Eduardo-Henriqueta e Alfredo-Carlotinha, ambos em luta contra a dupla inadvertida Azevedo-Pedro. Essa dupla intriga cria um contraponto agradável na peça; quando o interesse por uma cai, levan-

ta-se lo pela outra, e assim por diante. Há, neste contraponto, um jogo comparativo de caracteres que motiva o interesse. Por exemplo, o caráter mais grave de Henriqueta contrasta com o temperamento mais brejeiro e ativo de Carlotinha; o dândi afrancesado, Azevedo, contrasta e se assemelha com o almofadinha versão nacional, Alfredo (que se regenera rapidamente); ambos se contrapõem à sisudez maior de Eduardo. Os casais moços têm um pano de fundo um tanto cômico no possível casal de velhos - D. Maria (mãe de Eduardo e Carlotinha) e Vasconcelos (pai de Henriqueta), ambos às voltas com as desgraças da educação moderna e a incapacidade das mocinhas de fazerem doces e pratos como antigamente. A infantilidade tardia de Pedro contrasta com a precocidade de Jorge, irmão de Eduardo e Carlotinha, introduzido nas maravilhas da Rua do Ouvidor e no mundo maravilhoso dos charutos do irmão pelo primeiro. Além disto, a presença nem sempre antipática de Azevedo e Pedro introduz, na peça, uma descrição mais viva e cortante dos costumes da cidade, aumentando o tom irônico e diminuindo o sentencioso ; nada melhor para uma comédia do que pôr a crítica social na boca dos antagonistas ao invés de nos protagonistas. Acrescente-se ainda que , ao contrário de O crédito, onde tudo - ação, diálogo, moralidade e tiradas de espírito - ficava por conta de Rodrigo, aqui o herói Eduardo, embora seja super-personagem, tem coadjuvantes muito ativos, principalmente em Carlotinha, e também em Alfredo e Henriqueta. Deve-se assinalar também que Alencar não seguiu totalmente à risca a gravidade da escola a que devia sua inspiração teórica, o teatro realista francês. Este aburguesara o drama, tornando-o drama de casaca . Avançando mais na esteira aberta pelo romantismo, qual seja, a de propor a superação da dicotomia entre tragédia e comédia através do drama, os autores desse teatro realista - Augier, Dumas Fils, por exemplo - propunham uma espécie de comédia sisuda, onde o tom ameno, de integração, de cômico se somava à discussão "aprofundada" dos temas da então modernidade. Drama encasacado deu em Dianne de Lys, de Dumas, ou em Le mariage d'Olympe, de Augier. (Deixemos A dama das camélias em paz, por ora) . Esta comédia sisuda, "com subtons dramáticos"(5), na expressão feliz de Décio de Almeida Prado, também adequada a uma sociedade burguesa

em expansão, que "expandia" seus valores também pelo teatro e pela cultura, deu em La question d'argent, já discutida, ou em Le demi-monde, de Dumas Fils; ou em Le Gendre de M. Poirier, de Augier, que, em certos termos, pode ser vista como uma vingança burguesa contra o Georges Dandin, de Molière; ou ainda na lacrimosa Ceinture Dorée, do mesmo Augier, em que a desgraça financeira do pai da noiva é saudada com lágrimas de alegria porque só assim ela poderá casar tranquilamente com seu noivo, livre do peso de ter de arcar com um polpudo dote. No Brasil, exemplo acabado de comédia sisuda é O crédito - aqui colocada entre as comédias "amenas" porque o sisudo de Alencar conduzia a uma amenização dos impactos emocionais que suas personagens poderiam causar. Já O demônio familiar é decididamente amena; tão amena que, se há partes em que puxa para a oratória cansativa, há outras em que puxa para o brejeiro, o leve, o descontraído, como nas cenas em que Pedro imita as moças na rua do Ouvidor, ou quando Pedro engana o pai de Henriqueta alegando que Azevedo o difamava pelas rodas, ou mesmo na sugestão de futuro casamento entre Vasconcelos e Da. Maria, na cena 2 do Ato III. Se na sisudez está o dedo de Le demi-monde, ou outra qualquer, na brejeirice que desliza nas entrelinhas vejo o dedo de Martins Pena. Ainda que Alencar não valorizasse devidamente seu antecessor, e ainda que haja diferenças notáveis entre as comédias de ambos os autores, é forçoso reconhecer que nesta descrição amaneirada e leve, graciosa, dos costumes, a comédia nacional começava a formar uma tradição [6].

Quanto a outras tradições mais longínquas que as do teatro realista francês ou as da comédia de costumes nacional, remeto à leitura do ensaio "Os demônios familiares de Alencar", de Décio de Almeida Prado[7]. Este vincula Pedro, primeiramente, à ópera de Rossini - O barbeiro de Sevilha, adaptação do Fígaro, de Beaumarchais. Pedro reuniria em si "a esperteza de Fígaro" e a "cavilosidade de D. Basílio". Chama ainda a atenção para o fato de que Pedro, além de ser representativo do escravo, deve ser visto também como

> "ficção literária, que tem as suas tradições e os seus emblemas heráldicos, as suas convenções teatrais próprias, entre as quais aquela mistura, apontada como incongruente

> [por Joaquim Nabuco, na polêmica com Alencar], 'de perspicácia e de estupidez' - pois não consistirá nisso a graça dos Arlequins, dos Polichinelos, de todos os palhaços de todos os tempos? E quanto à facilidade com que os outros se deixam enganar, não será ela um tanto ilusória, na medida em que nós, espectadores privilegiados, conhecemos toda a realidade, seguimos os passos de todas as personagens, enquanto estas, imersas nos acontecimentos, só conhecem da realidade aquela pequena porção que lhes diz respeito? Nesse contraste entre a nossa onisciência e a cegueira dos protagonistas não estará a raiz desse tipo de comicidade, tão velha quanto o próprio teatro?"

Teatro realista à parte, Décio de Almeida Prado vincula O demônio familiar à "herança clássica":

> "no plano principal, o primeiro par amoroso (Eduardo e Henriqueta), o segundo par amoroso (Alfredo e Carlotinha) e o falso amoroso, o amoroso ridículo (Azevedo); em plano secundário, os dois velhos, a mãe do rapaz e o pai da moça (este avarento e levemente cômico), sobre os quais paira por um momento uma sugestão burlesca de casamento; acima de todos e manobrando todos, a um só tempo criado e patrão, último na escala social e primeiro na engenhosidade, Pedro, isto é, o escravo romano ou o 'zanni' italiano, Scapin ou Fígaro".

Décio de Almeida Prado alega, inclusive, que a ação de O demônio familiar obedece às regras clássicas das unidades de tempo e de lugar. Toda ela se passa na casa de Eduardo; e a passagem geral do tempo nos é dada apenas por uma réplica de Eduardo no Ato IV - "as contrariedades que há um mês tenho sofrido".

> "...bastaria a sua supressão, sem qualquer outra medida, para que a peça desse a impressão de ocorrer em alguns dias, senão em algumas horas".

Este ensaio põe ponto final à polêmica que muito se arrastou pela crítica - sobre se O demônio familiar era ou não abolicionista, enquanto peça. Era, sim, de modo conservador; quer dizer, olhando a escravidão, enquanto "mal social", mais do ponto de vista do senhor branco e de sua pureza familiar do que dos inconvenientes para o negro escravo em si. Vejamos o próprio texto:

> "A atitude de Alencar, liberal e paternalista, é perfeitamente evidenciada pelo tom e pelo enredo de O demônio familiar, uma peça sem dúvida abolicionista mas que vê a questão sobretudo pelo lado do senhor. A escravidão é condenada, em primeiro lugar, pelo mal que faz aos patrões, introduzindo

> em seus lares a mentira, a alcovitice, o mexerico, a intriga. Pedro não se limita a malquistar a família, a criar inimizades, a desfazer casamentos projetados. Tem uma influência perniciosa sobre a própria estrutura familiar, ensinando Jorge a enganar os pais, colocando bilhetes amorosos nos bolsos de Carlotinha (...)"

Aqui está uma questão central para o conjunto do teatro de Alencar. O senhor branco, ao dar a liberdade para o escravo negro, liberta-se da condição de ser escravo do escravo. Isto significa que o movimento próprio da comédia - que é o de integrar o herói na sociedade que ele mesmo ajuda a transformar em desejável - é complementado por outro, de caráter "ascensional". Este segundo movimento é o do próprio microcosmo da peça, ou seja, o universo das pessoas representadas no palco, que "ascende" de um mundo ínfero, confuso, atrapalhado, demoníaco - que é o mundo da escravidão - a um mundo bem-aventurado, iluminado, claro, arejado, onde tudo está no seu lugar - que é o mundo do trabalho livre e, por consequência, do senhor livre de seu escravo. Este movimento, que se dá no microcosmo da peça, se apresenta como o movimento desejável para a sociedade como um todo, que é o horizonte da ação. Esta é, portanto, a "ação" desta peça, realizada em pequena escala, na família de fato representada, mas projetada, em grande escala, para o conjunto da sociedade nacional: a ascenção a uma melhor forma de organização social, tida como mais civilizada, como culturalmente mais elevada, como libertadora frente à "prisão moral" da escravidão.

A solicitação de se criar um "teatro nacional" punha nossos autores diante de uma situação paradoxal, conforme as expectativas geradas no público, na crítica e na própria consciência deles mesmos. O "teatro nacional" deveria simultaneamente ser diferente e semelhante ao modelo europeu, francês em particular. Deveria ser diferente, pois deveria ter o travo, a côr, o ambiente nacional. Deveria ser semelhante, pois deveria banhar o ambiente nacional dos temas, das técnicas que caracterizavam as escolas da moda. Pode-se descrever esta solicitação de outro modo: aquilo que se entendia por cultura teatral par excellence deveria se banhar no cenário nacional; este, por sua vez, deveria ascender à condição de se tornar, ele também, um elemento pre

sente no concerto da "cultura". O demônio familiar, deve-se reconhecer, nada com bastante habilidade por entre as malhas dessa rede, que certamente ajudou a criar algumas monstruosidades na dramaturgia brasileira do século passado. O que Alencar fêz foi juntar os problemas levantados pela "questão do dinheiro" - a comercialização dos sentimentos, a ameaça do mundo social contra a família, a usura quase como condição para o casamento - que vinha na voga parisiense, ao travo nacional da escravidão. Na peça isto se dá através da simbiose entre as personagens Pedro e Azevedo, num primeiro nível. Num segundo nível se dá através da consciência que Pedro forma a respeito de sua própria situação e dos esforços que faz para sair dela, do seu jeito atrapalhado e canhestro, segundo as conveniências do tipo "criado-esperto-estúpido" e segundo as conveniências da imagem ideológica que Alencar traça da escravidão. É Pedro que envida todos os esforços para introduzir Azevedo, primeiro, entre Eduardo e Henriqueta; depois, entre Alfredo e Carlotinha para "desfazer" o mal que fizera. Azevedo carrega consigo todas as concepções indesejáveis: vê na mulher um artigo de luxo, e um artigo de luxo para ser exibido para os outros; à perspectiva do seu casamento junta um empréstimo ao pai da noiva, que promete descontar a qualquer custo no momento em que o noivado se desfaz; desacredita de tudo o que é nacional e entrega-se, de modo maravilhado e a-crítico, ao monde parisiense. Azevedo ameaça a família porque é um homem gasto pelas seduções do mundo; é uma caricatura "simpática" da perda do "sentimento nacional". Azevedo tem escrúpulos, é verdade, tanto que no final, ao esclarecer honestamente que nunca recebera cartas de Carlotinha, como Pedro quisera fazer crer, contribui decisivamente para reconciliar a moça e Alfredo. Mas não sabe que tem esses escrúpulos; a civilização incorpora-se nele como se fosse uma crosta onde tudo - princípios, sentimentos, afetividade - resvalasse para a vala comum das mercadorias utilizáveis. Essa crosta, que o faz cego, é que o torna instrumento ideal para as maquinações de Pedro. Este, por sua vez, deseja ser cocheiro e para isso quer fazer seu amo Eduardo enriquecer através do casamento. Não sei onde andava a imaginação de Alencar quando projetou, para Pedro, este desejo de ser cocheiro, e não outro, mas o achado foi muito feliz. A figura do cocheiro impressiona

Pedro pelo status que lhe daria. Também é bom não esquecer que cocheiro é aquele que exerce - de forma "sofisticada" - o domínio sobre a besta. Quer dizer, o que Pedro quer mesmo é renegar a sua condição de escravo (embora não verbalize isto dessa forma), diferenciar-se da condição animal e ascender à condição humana. O que Pedro faz, de sua condição de ser não-livre, é, na verdade, uma paródia de condição humana. Aquilo que, na sua polêmica com Alencar, Nabuco vai denunciar como sendo o estilo truncado em que Pedro fala, cheio de substantivos encadeados e com a troca da primeira pessoa pela terceira, é o modo de Pedro "ser gente". Para isso é necessário compreender que é através do discurso de Pedro que o mundo da "civilização" entra sorrateiramente, e portanto de forma ameaçadora, no sagrado espaço do lar de Eduardo. É por intermédio de Pedro que entram os bilhetinhos, os namoricos e a corrupção moral; mas, no universo da peça, é também por intermédio dele que entram as descrições da rua do Ouvidor, dos trejeitos da moda, das aventuras do teatro lírico e de tudo o que poderia ser atrativo para a dissolução do mundo familiar. Pedro "macaqueia", no gesto e na palavra, a condição humana do seu tempo, por querer apropriar-se dela, e por querer ser instrumento dela como gente, não como coisa. Por isso é que, dentro da sua psicologia de personagem, que apesar de Nabuco não deixa de existir, são fundamentais tiradas como esta:

> (Ato II, cena 5; Pedro faz confidências a Carlotinha)
>
> "Pedro - Oh! Pedro não está bom hoje não; senhor está zangado.
> Carlotinha - Por quê? Por causa de Henriqueta?
> Pedro - Sim. Pedro fêz história de negro, enganou senhor. Mas hoje mesmo tudo fica direito.
> Carlotinha - Que vais tu fazer? Melhor é que estejas sossegado.
> Pedro - Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nhanhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que se representa e que tem um homem chamado Sr. Fígaro, que canta assim:
>
> Tra-la-la-la-la-la-la-la-tra!
> Sono un barbiere di qualitá!
> Fare la barba per caritá!...
>
> Carlotinha (rindo-se)- Ah! O Barbeiro de Sevilha!
> Pedro - É isso mesmo. Esse barbeiro, Sr. Fígaro, homem fino mesmo, faz tanta cousa que arranja casamento de sinhá Rosinha com nhonhô Lindório. E velho doutor fica chupando

no dedo, com aquele frade D. Basilio!
Carlotinha - Que queres tu dizer com isto ?
Pedro - Pedro tem manha muita, mais que Sr. Fígaro! Há de arranjar casamento de sr. moço Eduardo com sinhá Henriqueta. Nhanhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso? (Cantando) "La calunnia!..."
Carlotinha - Deixa-te de prosas!
Pedro - Prosa, não; é verso! Verso italiano que se canta!
Carlotinha (rindo) - Tu também sabes italiano?
Pedro - Ora! Quando Sr. moço era estudante e mandava levar ramo de flor à dançarina do teatro, aquela que tem uma perna de engonço, Pedro falava mesmo como patrício dela: Un fiore, signorina!
Carlotinha - Ah! Mano mandava flores a dançarinas ... (A meia voz) E diz que amava a Henriqueta!
Pedro - Ora, moço pode gostar de três moças ao mesmo tempo. Esse bicho que se chama amor, está nos olhos, nos ouvidos, e no coração: moço gosta de mulher bonita só para ver, de mulher de teatro só para ouvir cantar e de mulher de casamento para pensar nela todo o dia!
(...)

"...Pedro falava mesmo como patrício dela: Un fiore, signorina". Pedro fala como patrício de todo mundo. Pedro diverte Carlotinha. Pedro subverte Carlotinha. Pedro age como a serpente do Paraíso: é sua revelação de que Eduardo mandava bilhetes a bailarinas que faz com que Carlotinha se decida a enviar flores à socapa para Alfredo. Carlotinha ri-se das manhas de Pedro. Pedro, em seu arremedo de gente, circulando por óperas, bailarinas, bailes, e tudo o mais que aparece em suas falas, se faz muito sedutor: é através da palavra, da imitação do que ouve, e do gesto, do trajeito, da imitação do que vê, que ele inocula o "veneno" na casa de Eduardo. A tirada deste, na cena seguinte, quase ao surpreender o envio sorrateiro de bilhetes para cá e flores para lá, dá a chave da questão:

> "Eduardo - Já soube tudo, uma malignidade de Pedro. É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração".

Eduardo se referia ao seu caso com Henriqueta; mas as palavras incidem diretamente sobre o caso "Alfredo-Pedro-Carlotinha"; esta se confessa ao irmão; e tudo começa a se rearranjar, em novas bases, já que Eduardo resolve abrir a sua casa ao jovem pretendente.

Machado de Assis proclamou Pedro "o Fígaro brasileiro, menos

as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro". Em sua crítica, Décio de Almeida Prado completou o quadro, dizendo que Pedro deve tanto à argúcia do barbeiro quanto "à cavilosidade de D. Basílio": daí vem "o poder de intriga de O demônio familiar". É preciso ter presente também que Pedro "quer ser" como Fígaro, e que o suporte dessa vontade são a aspiração (ainda que in- ou semi-consciente) a superar a condição de escravo, do ponto de vista da coerência da personagem; a extrapolação do papel de alcoviteiro que o próprio amo lhe dera, na economia geral da peça; e também a vontade disseminada (ainda que in- ou semi-inconsciente) de que o "teatro nacional" tivesse "o seu" - "o nosso" Fígaro.

Há mais um parentesco entre O Barbeiro de Sevilha e O demônio familiar que convém ressaltar. Quando Pedro canta "La calunnia!" para a encantada Carlotinha, sua referência é o que D. Basílio diz sobre a calúnia. Ouçamos ou leiamos - primeiro, a ópera, já que é esta que Pedro cita:

La calunnia é un venticello
Un'auretta assai gentile
Che insensibile, sottile,
Leggermente, dolcemente
Incomincia a susurrar.
Piano piano, terra terra,
Sotto voce, sibilando,
Va scorrendo, va ronzando,
Nelle orecchie della gente
S'introduce destramente
E le teste e i cervelli
Fa stordir e fa gonfiar.
Dalla bocca fuori uscendo
Lo schiamazzo va crescendo,
Prende forza a poco a poco,
Scorre già di loco in loco,
Sembra il tuono, la tempesta
Che nel sen della foresta
Va fischiando, brontolando,
E ti fa d'orror gelar.
Alla fin trabocca e scoppia.
Si propaga, si radoppia
E produce un'esplosione
Come un colpo di cannone,
Un tremoto, un temporale,
Un tumulto generale
Che fa l'aria ribombar.

E il meschina calunniato,
Avvilto calpestato
Sotto il publico flagello
Per gran sorte va a crepar.
Ah! Che ne dite? (8)

Agora, o próprio Beaumerchais:

"Bazile - La calomnie, Monsieur? Vous ne savez guère ce que vous dédaignez; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux oisifs d'une grande ville en s'y prenant bien; et nous avons ici des gens d'une adresse!... D'abord un bruit léger, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, pianissimo murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille, et piano, piano vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait, il germe, il rampe, il chemine et rinforzando de bouche en bouche il va le diable; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez la calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'oeil; elle s'élance, étend son vol, tourbillone, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général, un crescendo public, un chorus universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait?" (9)

Quem preside a ambos os discursos - mais claramente no segundo, que dispensa o canto - é o poder de maledicência da cidade, do ajuntamento, da massa urbana: ela justifica a passagem do pianissimo, passando pelas várias gradações, ao chorus final, avassalador. É o espírito da grande ville, do tumulto generale. O barbeiro de Sevilha capta a aurora de um sentimento que cresceria na arte do século XIX e que iria explodir - e explodi-la - na passagem para o nosso século: o poder avassalador da urbs, que tudo mói e tudo reconstrói, que faz tabula rasa das relações tradicionais, seja pelo embate direto seja pela corrosão mais lenta. Outro não é o poder de Fígaro: barbeiro, médico, alcoviteiro, que representa o próprio espírito da cidade que em tudo se imiscui e a tudo revira segundo os ditames da sua astúcia. A Sevilha de Beaumarchais deve tanto à Sevilha espanhola quanto à Paris do século XVIII.

Em O demônio familiar o poder de maledicência de Pedro não vai tão longe; fica mesmo nos limites da sala de Eduardo, com algumas poucas

escapadas por viúvas e bailarinas. Mas esse poder de corromper pela palavra nasce - como já assinalei na sua conversa com Carlotinha - em parte, do burburinho, do tumulto, da atração pela vida em sociedade - do "crescimento" da cidade, em suma, Rio de Janeiro, Côrte, Paris, tudo misturado. No giro de capitais e bailarinas, as palavras também circulam, e rapidamente: cada um delas se apropria como pode: Azevedo, pela imitação do francês; Pedro, o leva-e-traz, pela imitação dos senhores brancos. Coloco "crescimento" entre aspas porque não falo aqui, necessariamente, de termos estatísticos. O que importa detectar, como já foi mencionado na análise de O crédito, é que a Corte se urbanizava, se modernizava, alteravam-se hábitos e costumes, Paris estava mais próxima, a civilização passava pela rua do Ouvidor e pelo Teatro Lírico, além de sugar a produção de café e outras. É a esta sensação de "cosmopolitismo", de "rapidez", junto com a sensação de "coletividade" massiva que identifico como "o crescimento da cidade". No Rio de Janeiro forjava-se a capital de um império(10), assim como nas batalhas anteriores, durante a Regência e os primeiros anos do reinado de Pedro II, forjara-se o Império, estabelecendo-se alianças entre a oligarquia central e as das províncias ou submetendo-se as mais recalcitrantes. É este espírito de "crescimento de uma cidade", aliado ao de "crescimento nacional" em direção à civilização cosmopolita que adeja, como uma sombra, nos bastidores de O demônio familiar. Ouçamos Pedro seduzir Jorge, o irmão menor de Eduardo, para que ele vá escutar as conversas de Carlotinha e Azevedo:

(Ato III, cena4)

Pedro - (...) Vá sentar-se lá junto de nhanhã Carlotinha, e ouça o que sr. Azevedo está dizendo a ela.
Jorge - Para quê?
Pedro - Para contar a Pedro depois.
Jorge - Eu, não.
Pedro - Pois Pedro não leva nhonhô para passear na Rua do Ouvidor.
Jorge - Ora, eu já vi.
Pedro - Mas agora é que está bonita! Tem homem de pau vestido de casaca, com barba no queixo, em pé na porta da loja, e moça rodando como corrupio na vidraça de cabeleireiro.
Jorge - Está bom! Eu vou!

O demônio é familiar. Mas seu poder de sedução vem da circulação pelas ruas que o faz conviver, imitar e transmitir todo o poder de sedução - e de transformação - do crescimento da cidade. Neste sentido, e do seu jeito arrevezado, ele também é "o espírito da cidade". Um detalhe, que não é destituído de importância: Pedro, na peça, assume o papel de ser, ou representar, "o escravo brasileiro", na medida em que ela discute não o problema de um escravo, mas o da escravidão enquanto instituição. Mas Pedro é um escravo doméstico; não é o escravo do eito, diretamente ligado à produção. Isso vem de encontro, é claro, ao tipo de conflito desenvolvido, que é do âmbito familiar. Mas vem de encontro também ao ponto de vista que preside o debate da escravidão, na peça, que é o do senhor branco - e de sua família. Facilita também o tratamento da escravidão como uma questão de moral - para os senhores de escravos, bem entendido. Ajuda um pouco a escamotear uma das questões centrais da escravidão, que era o fato dela ser tida como uma instituição moralmente condenável mas ser ainda economica e politicamente ativa, já que os senhores de escravos eram a classe dominante e suporte político principal do Império. Os escravos domésticos formavam uma categoria especial entre os próprios escravos. Era comum, em casos de revolta ou de agitações, ficarem do lado dos senhores, ou mesmo servirem como informantes, para manterem o "privilégio" de serem escravos domésticos, e não trabalhadores do campo; de terem o "seu" mundo na casa grande, não na senzala. Pedro, portanto, é urbano e é doméstico: duplamente "domesticável" pela civilização. A ação da peça acompanhará seu processo de exclusão e reincorporação à "concerto civilizado", enquanto passa de escravo (criado) a trabalhador livre (cocheiro).

No horizonte de O demônio familiar está o processo de modernização (assim como em O crédito) que Alencar via chegando ou em vias de chegar na sociedade nacional. E está também a idéia de que a escravidão, com seus vícios e defeitos, tornava essa mesma sociedade despreparada para o choque da modernidade. Suas resistências morais eram poucas, e fracas; o inimigo estava dentro de casa, no amolecimento das relações entre senhores e "criados", a ponto de não se saber qual

era o senhor, qual o criado. Alencar sublinha bem seu intento humanitário de não jogar a culpa disto sobre os escravos mas sim sobre a instituição. Mas sublinha bem, igualmente, que deste ponto de vista o mal maior da escravidão é a subversão que esta pratica na ética do senhor, amolecendo-a, fazendo-o dominado onde deveria ser dominador, fazendo-o escravo de uma instituição indesejável, porque propensa à licenciosidade.

Fica mais preciso, depois dessa volta, o que queria dizer com "movimento ascensional" páginas atrás. No microcosmo representado, a sociedade das personagens ascende de um mundo confuso, ínfero, atrapalhado, a um mundo claro, ordenado segundo uma ética desejável. O mundo ínfero é o da escravidão, despreparado éticamente para as reviravoltas da civilização; o mundo esclarecido é o que supera a escravidão e, sem traumas sociais para os senhores brancos, institui o trabalho livre. Nesta passagem há uma reordenação das relações entre as personagens e mesmo algumas modificações apreciáveis do ponto de vista do caráter de cada uma delas. Eduardo passa de dono de escravo, e portanto escravo da escravidão, a homem livre, liberto dessa asa quebrada; Alfredo, que aparece primeiramente como um namorador, revela seu nobre caráter de defensor das instituições nacionais; Carlotinha, namoradeira ativíssima que nos dá saudades das saudáveis comédias de Martins Penas, revela todo o seu lado de recato e fragilidade. No caráter de Henriqueta as modificações são menos sensíveis, mas por isso mesmo ela é o prêmio máximo da ação, o verdadeiro repouso do guerreiro. Seu papel é confiar em Eduardo e esperar dele a resolução da intriga, incutindo-lhe fé e coragem. Por isso mesmo eles são, respectivamente, fator direto do sucesso do herói (via casamento) e o cavaleiro da nova ordem necessária. No caminho a moral familiar também se moderniza, adaptando-se aos novos tempos e às novas necessidades que o progresso da civilização impõe. Assim o patriarcalismo cego, restritivo, que, segundo Eduardo, empurrava as moças e rapazes para os jogos escondidos, e que era o "outro lado" das facilidades licenciosas da escravidão, cede lugar a um paternalismo esclarecido que graças a seu toque liberal permite que a verdadeira alma das pessoas venha à tona e dessa forma preserve-se o ambiente familiar contra as seduções do mundo.

Mesmo os"vilões" - ou simplesmente antagonistas - são reintegrados. Pedro deixa sua condição de escravo e vai ser cocheiro, que é o que desejava; Azevedo, apesar de tudo, revela-se honesto e, como ele mesmo pavoneia

"... um amigo quand même!"

A "solução final", para ambos, é ambígua. Pedro é alforriado, mas a liberdade é também punição. Azevedo é "um amigo", mas volta a Paris, que é, nesta ótica, "o seu lugar". Estas mudanças são necessárias, do ponto de vista da economia geral da peça, para sublinharem a alteração ética por que passou a sociedade familiar ali representada: houve, por assim dizer, uma troca de adjetivos. Ela, que era demasiado liberal (até a libertinagem) no trato do escravo e restritiva no trato das relações internas da própria família, passa a ser liberal no trato dessas relações e justa no trato do serviçal (agora não mais escravo). Esse sentimento de justiça (ou de ato de justiça) que marca o final da peça é que conforma o seu caráter ambíguo, de punição e prêmio simultâneos, em relação a Pedro. Essa justiça é a justiça do senhor branco; e a justiça de uma ética de dominação será sempre a de reproduzir, em todo o lugar, as contradições das formas efetivas de dominação que justifica. O final é ambíguo porque a justiça do senhor branco era ambígua; e esta era ambígua porque a própria condição escravocrata lhe aparecia de uma forma ambígua. No gesto de Eduardo, portanto, existe como que uma transferência. Para ele, senhor branco, a escravidão fôra prêmio e punição, também. Fôra prêmio: pois era a essa condição de escravo, do outro, que Eduardo devia a sua condição de liberdade, e de senhor, já que na relação senhor-escravo não há meio termo. Fôra punição: pois era à escravidão que ele, Eduardo, devia boa parte de seus problemas. Eis, portanto, nessa transferência de uma ambiguidade (liberdade, prêmio e punição), um exemplo de como fazer justiça sem quebrar os ovos, ou seja, como mudar as regras da dominação sem mudar, de fato, a condição de que haja dominados e dominadores e sem mudar quem são os dominadores e os dominados: transferem-se para estes não a culpa, já que "ninguém" é culpado, mas sim as custas do processo - através da exclusão da casa do senhor branco e de sua

reintegração no processo produtivo sob outro estatuto de trabalho.

O interessante a observar aqui é que essa ambiguidade da justiça de Eduardo rima com o modo com que se via a escravidão, na ótica do senhor branco "esclarecido". A escravidão, nessa ótica, era uma punição; era uma asa quebrada no livre vôo da nacionalidade, a "mancha negra" para uma nova nação que desejava se afirmar no "concerto" das nações civilizadas. Mas não deixava de ser, de certa forma, um "prêmio", embora nunca recebesse, é claro, esse nome: afinal, a escravidão, vista como "triste legado" da condição colonial, continuava a ser a mola mestra da nação que se pretendia construir. Tinha-se, assim, a sensação de uma "nacionalidade a meias", de "meia independência"; a questão da escravidão era uma "questão nacional". Mas era um dilema, que se agravava do ponto de vista ético na medida mesma em que a escravidão continuava a dar certo, em termos imediatos, enquanto alicerce da riqueza nacional.

A escravidão se aliara, como problema, à questão da afirmação nacional ao se assentar, via tráfico de escravos e sua proibição, na mesa de negociações entre as nações jovens da América, as ex-potências colonizadoras e a nova potência imperial-industrial, a Inglaterra. Esta agiu como mediadora entre Brasil e Portugal; seu preço, entre outras coisas, envolvia medidas efetivas contra o tráfico de escravos; mas no Brasil eram vultosos os capitais envolvidos nisso, como já vimos no capítulo anterior. Diante da "morosidade" brasileira, a Inglaterra começou a coibir o tráfico para o Brasil por conta própria.

> "A repressão inglesa, arrogante e sem medidas, começava a ferir as susceptibilidades brasileiras. O tráfico se tornara quase uma questão de honra nacional. Se ninguém o aprova abertamente, a oposição também começa a tomar as cores de uma aliança com poderes estranhos que comprometem a soberania do país. Escusado acrescentar que os traficantes e demais interesses ligados ao comércio de escravos explorarão largamente a situação; e muitas vítimas dos cruzeiros inglêses serão aureolados e consagrados quase como heróis.
>
> Esta singular posição em que se coloca a questão do tráfico reforça-se ainda com a prevenção que havia no Brasil, embora por outros motivos, contra os ingleses. Já me referi a isto ao falar da ascendência que tinham conseguido nos negócios e na vida econômica do país. Tudo isso se aliará em favor do tráfico; e ainda menos se fará para o reprimir. A

> tarefa continua assim a pesar inteiramente nos ombros da Inglaterra que, não contando com outros meios de ação que seus cruzeiros, se desorientava na imensidade das costas africanas e do oceano onde os traficantes passavam facilmente despercebidos; e, por acaso apanhados, eximiam-se de sanções pelo simples expediente de largar sua carga ao mar. Prejuízo ocasional que a grande margem de lucros que o tráfico produzia comportava facilmente". (11)

Isto fôra pelo lado da afirmação nacional. A partir de 1850 o tráfico se interrompe definitivamente. O problema muda de coordenadas, mas permanece em torno do mesmo ponto polêmico: o que fazer com a escravidão. O próprio Alencar, enquanto redator-chefe do Diário do Rio de Janeiro, além de dramaturgo, se envolveu nela. O demônio familiar estreou nos fins de 1857; no dia 4 de janeiro de 1858 encontramos, no editorial da folha - que era da responsabilidade do seu redator-chefe - discussão sobre o problema do tráfico de escravos - não agora da África para o Brasil, mas do norte do Brasil para o sul, onde o café prosperava. O editorial enumera vários inconvenientes desse tráfico, entre eles, o risco da semelhança com os Estados Unidos, dividido em norte liberal e sul escravocrata.

> "Sem falar da imprudência da aglomeração desses indivíduos, sempre em luta surda com a população livre; (...)
>
> "(...) a concentração da escravatura em uma pequena parte do império dificulta a colonização nesse lugar; porque o trabalho livre e o trabalho escravo se repelem como dois princípios contrários, e é preciso que um ceda o campo para que o outro se vá a pouco e pouco desenvolvendo".

Depois o editorial entra na questão da abolição:

> "Estamos convencidos que todos os brasileiros desejam sinceramente o dia em que, bastante fortes e bastante civilizados, possamos sem abalo e sem grande sacrifício cortar de um golpe esse abuso que nos legaram nossos pais, e que a necessidade tem até hoje, não justificado, mas atenuado. (...)
> Pois bem, si as cousas apresentarem o aspecto que receiamos [a concentração], si o desequilíbrio ainda existir, será impossível dar um passo em favor daquela revolução salutar sem ameaçar interesses avultados, fortunas consideráveis que desaparecerão com uma palavra, deixando famílias inteiras na miséria".

No mesmo dia, 4 de janeiro de 1858, o Jornal do Commercio trata, em seu editorial, da solução apontada no Diário: a "colonização", (12) e de suas dificuldades. O editorial começa falando da carestia que há no país - "um dos problemas de mais embaraçosa solução na atualidade". Entre outras causas, dá destaque a esta:

> "A cessação do tráfico de Africanos privou os nossos agricultores de recursos, abusivos embora mas únicos, de que dantes se prevaleciam para multiplicar os braços cultivadores. A peste do colera-morbus, a mortalidade regular dos escravos, diminuíram e vão progressivamente diminuindo o número de escravos; a desproporção que existe entre os cativos do sexo masculino sobre os do sexo feminino tira todas as esperanças de que os nascimentos venham preencher os vácuos abertos pela morte (...)"

A solução parece ser a imigração européia - mas ela enfrenta vários impedimentos: a concorrência dos Estados Unidos, da Oceania e da própria África; a inexistência de legislação adequada sobre a matéria no Brasil; e "... a tristíssima reputação [do Brasil] como país colonizador". O Jornal do Commercio fala - dando exemplos para outras argumentações análogas - que "a calúnia tomava a peito desacreditar" o Brasil. Mas uma olhada pelos jornais da época, sem falar de outras fontes, revela problemas muito graves nos projetos de colonização. Fala-se em doenças, muitos óbitos, condições insalubres de trabalho, revoltas nas fazendas, prisões, conflitos em toda a parte. Parece que era difícil o país se livrar de sua tradição escravocrata, e a colonização, através de endividamentos e maus tratos, terminava por propiciar aos colonos condições reais de vida muito semelhantes às dos escra-

Para muitos, entretanto, a escravidão não era dilema, era instrumento. Se isto aparece, na peça, pelo lado blasé das investidas de Azevedo, encontramos, também nos jornais da época, versões mais cruas desse caráter instrumental. Selecionei três, um tanto ao acaso, mas que considero exemplares. Entre vários anúncios de pretos e pretas para (vender ou) alugar (para os mais diversos fins), encontrei este, de 1/9/1857, no Correio Mercantil:

> "Crioulinha para vender - Vende-se uma lindíssima crioulinha de 5 anos, muito própria para um presente por ser de

muita perfeição; no campo da Aclamação, entre as ruas do Conde e Areal, nº 79, sobrado.

No mesmo dia, logo a seguir, anúncio de escravo fugido:

> "Preto fugido - Da fazenda da Calneira, município de Iguassú, fugiu o preto de nome Jacinto, nação Conga, com os sinais seguintes: fala grossa, alto e grosso do corpo, não tem dedos em nenhuma das mãos, pés grossos e com falta de dedos, intitula-se forro e quer passar por aleijado; quem dele souber (...)"

O demônio familiar subiu ao palco no dia 5 de novembro de 1857, em sessão de gala, no Ginásio Dramático. No dia 9 do mesmo mês, lia-se no Correio Mercantil, na parte dos a pedido, sob o título "Previdência", interessante discussão sobre os problemas levantados pela escravidão:

> "(...)
> Largos tempos se passam sem haver um incêndio.
> Com o escravo, porém, muda-se o aspecto das contingências. A morte é inevitável, ao passo que o incêndio é susceptível de uma prevenção perpétua.
>
> E, se o dono de um prédio o segura para ter por sua ruína os meios de reedificá-lo ou salvar seu capital, deixar de fazer o mesmo com o escravo, cuja ruína é certa, não é uma imprevidência e um desleixo sem perdão ?
>
> Demais o perigo cresce na proporção da facilidade comparativa do emprego do capital. Para construir uma casa nem todos dispõe(sic) dos cabedais precisos, mas para comprar um escravo muitas pequenas fortunas chegam. Daqui vem uma ampliação do círculo dos proprietários e, por conseguinte, no caso de morte, a ruína parcial de umas poucas de fortunas.
>
> Além disso o escravo representa diversos valores, o seu valor capital, o de seu serviço, etc. etc. Com sua morte, não desaparece só o capital dinheiro, desaparece também o capital do trabalho feito em serviço próprio ou o capital da renda que o produz, originado de seu trabalho em serviço pessoal, pelo jornal, ou alheio, pelo aluguel.
>
> Não basta para provar o completo desarranjo(sic) em que se vê uma casa pela morte de um escravo. Não é só a sua perda o que ela lamenta, é a impossibilidade em que fica de poder haver um outro que o substitua.
>
> E não será de criminável economia o querer poupar uma pequena quantia que se pode tirar do mesmo produto do escravo para salvaguardar o capital que ele representa?
>
> Quem se recusará a tirar, por exemplo, do aluguel de um escravo 20$ ou 30$ para garantir-se 1.000$ ou 1.200$, que por morte do escravo o habilitará a comprar um outro ?

> Parece que por este ponto a demonstração da vantagem do seguro do escravo é evidente, e palpável".

O grifo da criminável economia é do original.

Era também assim, como se lê, que a question d'argent - o processo de acumulação de capital em subida acelerada e suas decorrências - se desenvolvia por estas terras. A crioulinha "própria para um presente"; o preto sem dedos nas mãos e nos pés que "quer passar" por aleijado; a família que lamenta não só a perda do escravo, mas também "a impossibilidade em que fica de poder haver um outro" são o reverso da medalha de filantropo com que O demônio familiar condecora o senhor branco esclarecido.

> "A medida que a civilização se derrama, que a indústria e o trabalho desenvolvem os germens de riqueza, que o progresso ilumina o caminho do futuro; o povo desperta, se anima, sente e compreende essa grande idéia de uma nação livre, conquistando pela sua inteligência uma posição distinta no mundo civilizado.
>
> Como o homem, que só na idade da razão tem o sentimento da sua própria dignidade, um país precisa chegar à época dos melhoramentos para reconhecer-se forte, independente, soberano, para apreciar a sua nacionalidade" (...)

Estas são as palavras com que o editorial do Diário do Rio de Janeiro saúda o aniversário da Independência no dia 7 de setembro de 1857. No teatro de Alencar, se Rodrigo é o engenheiro desta nacionalidade em construção, Eduardo é o seu médico (e esta é de fato sua profissão). Sua função é diagnosticar o que atravanca, na sociedade nacional, esse "progresso" rumo ao concerto civilizado - e dar, como convém às teses do teatro realista, a panacéia ideológica desejada: uma concepção filantrópica de liberdade. O teatro nacional, na pena de Alencar, permanece no centro das questões do dia. É humanitário, sem dúvida, e continua proposto como uma ala avançada da construção da nacionalidade. Aqui essa construção aparece como uma re-integração da ordem social, vista sob o prisma de sua "célula-mater", na ótica moralista do teatro de tese, que é a família. Por isso mesmo, por sua ótica ser a de re-integração do corpo social, é que a ação dramática que convém a esse esforço ideológico é do tipo cômico, integrativo[14]. Mas para que se perceba o verdadeiro alcance desta comédia do escravo doméstico é necessário

que se perceba que sob ela estremece um conflito de tons dramáticos - o que fazer com a escravidão - e que esse conflito aparece, na ação geral da peça, sob a forma da ambiguidade com que o senhor liberta seu escravo no final - uma liberdade que é ao mesmo tempo punição; uma re-integração que é, anteriormente, exclusão. Sob o conflito dramático, nossa tragédia: a exclusão, de fato, da principal massa trabalhadora dos limites políticos da nacionalidade. O gesto de Eduardo, portanto, é re-integrativo principalmente em sentido reflexo: seu mote ideológico maior é a reintegração ética da figura do senhor desta nacionalidade.

Um detalhe nos ajuda a compreender tal sentido reflexo. Há uma personagem ausente, que paira como uma sombra sobre toda a peça: o pai de Eduardo. Pode-se ler aí simplesmente a sobrevivência de um traço romântico, pois o herói desta escola, que fazia parte do horizonte de Alencar, é o deserdado, o sem pátria, sem nação ou sem família, o homem solitário que até hoje sobrevive no faroeste americano. Também deve-se reconhecer que a ausência do pai de Eduardo é conveniente às intrigas da peça, pois seria difícil justificar de modo verossímil as liberdades do moleque Pedro com a presença de um autêntico pater-familia no cenário. Mas deve-se compreender que esta ausência simboliza o fato de que a escravidão derrogou da família o espírito da paternidade, exilando-o da peça, e que a ação de Eduardo é a de trazê-lo de volta, modernizado e condizente com o esforço de civilização, reencarnando-o na sua pessoa. O conflito da peça se mostra assim como uma luta entre personagens ausentes (sem com isso desmerecer as presentes): de um lado, o espírito da paternidade, exilado; de outro, o espírito da licenciosidade, apoiado na escravidão, representado pelas bailarinas de teatro, pelas viúvas assanhadas, de cujas facilidades Pedro é o lépido correio. Este é o conflito (dramático) que se coloca para Eduardo, e diante de que ele deve optar. Sua opção pelo espírito da paternidade é a pedra-de-toque, o fulcro, da remissão da nacionalidade dentro dessa ótica conservadora de remi-la "sem grandes sacrifícios".

Nesta luta pela remissão da nacionalidade coloca-se, mais uma vez, a da remissão do teatro. De forma um tanto velada a intriga cen-

tral da peça envolve o próprio teatro: afinal foram as paixões de Eduardo por uma cantora, ou bailarina, e a utilização de Pedro como correio, que deram o pontapé inicial nas maquinações que depois, como bola de neve, ameaçariam a sua própria casa. Foi através do teatro que Pedro se encantou pelas figuras de Fígaro e de D. Basílio; é com argumentos que envolvem o mundo do espetáculo que ele seduz Jorge; por fim, ele está representando todo o tempo, ele "atua", como se fosse sujeito de sua própria intriga, condição que Eduardo lhe nega ao não lhe imputar culpabilidade. O teatro, portanto, pode fazer parte daquele "espírito corruptor" da farândula urbana, do carrossel das ruas, das maravilhas citadinas. O teatro é perigoso, como a civilização o é, porque faz parte dela, porque é o passaporte para ela, e, como ela, precisa ser constantemente controlado por uma ética adequada. Essa ética é a dos Eduardos e Rodrigos, heróis da nacionalidade; é a apresentada pelo teatro realista francês filtrada pelo sentimento patriótico. Note-se, entretanto, que se essa visão é moralista, da parte de Alencar esse moralismo nada tem de piegas. Ao contrário, enfrenta os problemas (como o da escravidão) e os põe diretamente sobre o palco; se incensa o espírito da paternidade, prega a sua necessária modernização para adequar-se às novas necessidades de um Brasil que se urbaniza e se abre à civilização cosmopolita. O projeto ideológico de Alencar é conservador; mas ousadia não lhe falta. Há nele tanto de Eduardo como de Carlotinha, neste O demônio familiar, ao contrário de O crédito, onde tudo fica por conta dos discursos rebuscados e chatos de Rodrigo. Sem dúvida, por sobre os aplausos dos contemporâneos, isso ajudou a peça no sentido de sua melhor qualidade dramática.

Tudo se passa como se Pedro, infantil em sua natureza reificada, presenciasse fatos e coisas para que não estivesse ainda preparado. E a imitação a-crítica desses atrativos da civilização, entre eles o teatro, o levam a fazer "o mal" pensando praticar um "bem". A mesma coisa se passa com Azevedo, e com Eduardo: a recuperação, entretanto, parte deste, da consciência de que sua condição de senhor, neste caminho, fora aviltada. Aí está o paradigma para julgarmos a função do teatro nessa remissão da nacionalidade, segundo a ótica da peça. Assim como Pedro, essa "nacionalidade" era nova, e precisava se afirmar, em todos os campos, da estrada de ferro aos palcos da Corte. Pedro era a sua má

cula, que a aviltava - não por culpa, mas por sua condição, que fazia esta nação despreparada éticamente para a modernidade. Para integrá-la no concerto civilizado, só um teatro "sério", construído de acordo com um decoro, não piegas, mas restrito, que engalanasse essa nacionalidade enquanto tema de peça e não aprofundasse as suas cunhas e fissuras. Por isso há uma identificação profunda entre o projeto ideológico de O demônio familiar e o enrêdo de integração próprio da tradição cômica, além de próprio de boa parte do teatro realista francês, preocupado frequentemente em integrar no mundo da cultura os temas, valores e convicções burgueses. Desse ângulo do palco a nacionalidade aparecia como o caminho para um acorde harmônico, distanciando-se das dissonâncias que eram, na verdade, a sua razão de ser. Do drama da escravidão nasce a comédia da abolição.

3. O Rio de Janeiro, Verso e Reverso

Das três comédias com que Alencar se apresentou ao público teatral da Corte, no segundo semestre de 1857, O Rio de Janeiro, Verso e Reverso foi a primeira. Estreou no Ginásio Dramático em fins de outubro, precedendo de alguns dias a estréia de O demônio familiar, que se deu em novembro. O Crédito foi à cena em meados de dezembro. Três meses, três peças; uma (O demônio) teve excelente acolhida; outra, acolhida mais fria (O crédito) mas que de nenhum modo pode ser considerada como má; O Rio de Janeiro, senão despertou tanto entusiasmo como as artimanhas do moleque Pedro e as contra-artimanhas do senhor-moço Eduardo, teve também ótima acolhida. Junto à crítica, ao público e ao Conservatório Dramático, Alencar estreara com o pé direito.

Das comédias a que chamo de "amenas", O Rio de Janeiro me parece ser a mais amena. É a mais lúdica, de movimento mais fácil; talvez seja de fato a que melhor e mais facilmente se adapte ao palco. Mesmo O demônio familiar, quando representada no século atual, em famosa interpretação de Procópio Ferreira, foi "adaptada": de quatro passou para três atos. Houve, portanto, em termos de apresentação das peças, uma certa progressão, do mais simples para o mais complexo, do mais leve para o mais pesado. Não fica só nesses termos a progressão: ela existe também quanto ao grau de complexidade dos temas em debate nas peças. Não que a escravidão seja tema menos complexo do que o crédito, ou semelhante; mas a escravidão era tema especificamente brasileiro, nacional, e o crédito, na ótica de Alencar e dos autores que ele desejava seguir, era tema que estava do centro de toda a então "modernidade" burguesa ou em processo de aburguesamento. O Rio de Janeiro equivale a um cartão de visitas, leve, curto e gracioso; O demônio familiar diminui em graça e avança na discussão ideológica, embora seja uma peça de algum movimento, graças a Pedro, Azevedo e também Carlotinha; O crédito já é quase só oratória e discussão. Nas suas expectativas, Alencar ousa, portanto, cada vez mais, a cada peça. Não tenho elementos para esclarecer de uma vez por todas por quê a ordem de apresentação das peças foi esta e não outra; mas ela é muito sugestiva. E é quase

tradição, entre autores, ir do mais simples para o mais complexo em termos de criação ou de lançamento. O Rio de Janeiro lembra muito o Alencar de Ao correr da pena; um Alencar que já tivera sucesso, que agradara exatamente devido à leveza, à graça e qualidades congêneres. O paralelo se estabeleceu mesmo na época. Nas Páginas menores do Correio Mercantil saiu crítica da peça, na edição de 2/3 de novembro, embora datada de 1º do mês (sem assinatura). Há elogios para "a verdade nos tipos que escolheu, simplicidade e viveza nos diálogos, enredo fácil e desfecho feliz". Chama Alencar de

> "delicado e espirituoso escritor que ao correr da pena historiava há anos neste mesmo lugar a vida e os feitos da população da capital".

A menção tem um sentido muito direto: Alencar começara sua coluna Ao correr da pena no Correio; depois dele se afastara, alegando que um de seus artigos fora cortado por ordem "superior". Mas o alcance da observação vai além disto. Alencar transpôs para o palco, de certa forma, o seu sucesso na crônica. O Rio de Janeiro tem exatamente esta dimensão: é uma crônica, graciosa e leve, de costumes.

Mas não era qualquer crônica. Embora Alencar começasse pelo gracioso, e pisando em terreno relativamente seguro (o "seu" Rio de Janeiro, que tanto descrevera como jornalista), punha ali desde logo a garra da sua intenção moralizante, além de outras. O Rio de Janeiro agradou, e logo saiu uma edição do texto; nesta edição saiu uma dedicatória. A julgar pelos anúncios da imprensa, e pelo próprio texto da dedicatória, a edição da peça saiu entre as primeiras representações de O demônio familiar e de O crédito; de qualquer modo, a dedicatória se adequa perfeitamente ao espírito com que se retrata a Corte neste O Rio de Janeiro. Abre assim:

> "Uma noite vi-a no Ginásio; representava-se uma comédia um pouco livre.
>
> Veio-me o desejo de fazê-la sorrir sem obrigá-la a corar. Conservei algum tempo essa impressão fugitiva; um dia ela correu aos bicos da pena, e cristalizou-se.
>
> Escrevi a minha primeira comédia, O Rio de Janeiro; logo depois O demônio familiar, e ultimamente O Crédito que deve representar-se em breve.
>
> Se algum dia pois eu for um autor dramático deverei unicamente àquela boa inspiração; a glória e os aplausos que

o público, de generoso, quiser dar a essas pobres produções de minha inteligência, lhe pertencem.

A flor não se abriria se o raio de sol não a aquecesse e animasse". (1)

A dedicatória é para alguém que se oculta sob o tradicional disfarce dos três asteriscos. Alencar desenvolveu mais o tema do "rir sem fazer corar" no seu artigo "A comédia brasileira", publicado logo depois da estréia de O demônio familiar. Interessa aqui assinalar que, enquanto promessa de se manter um certo decoro teatral, se instilava, como gota de veneno no Paraíso, o processo de se sublinhar, a todo momento, os objetivos moralizantes do espetáculo teatral. Esta gota, no caso de O crédito, se transformaria num oceano. Desde a origem se coloca o propósito de "moralizar" o próprio teatro. Não se trata, é verdade, de uma moralização piegas, que fechasse os olhos à realidade; mas sim de uma moralização que tornasse o palco compatível com a ética familiar. Há, portanto, no esforço cênico de Alencar, um duplo esforço; ele se propõe a questão de como adequar a ética familiar aos novos tempos da sociedade nacional; ao mesmo tempo, esta adequação deveria trazer em si a possibilidade de que a vida social - o teatro enquanto parte dela - se harmonizasse com a defesa do sentimento familiar. Naquela dedicatória pode-se ler mais alguma coisa: o esforço de Alencar, nela, é mostrar como que a sua inspiração é o amor casto, para usar uma expressão condizente com os rendilhados deste teatro. Quer dizer, um amor baseado nas fronteiras da família - para ampliá-las, mas para não transgredi-las, em contrapartida. Rodrigo e Eduardo serão o aval, cada um a seu modo, desse amor casto e do movimento de harmonização, sob uma ética una, do mundo familiar e da vida social e cultural.

É importante prestar atenção a algumas das palavras de Alencar nesta dedicatória. Lá em cima, desejo; no meio, boa inspiração; depois a retórica das flores e dos raios de sol. Alencar fala do que, aparentemente, lhe vem do fundo da alma. O seu impulso para a cena nasce como se fora um sentimento: vem do fundo do indivíduo para a boca (de cena). Ora, a inspiração teatral imediatamente anterior à do auto-proclamado realismo dramático, a inspiração dos românticos, era a dos sentimentos crispados, que opunham sentimento e razão, indivíduo e sociedade, amor

e convenção. O mundo teatral dos românticos é um mundo dividido, rasgado, que só encontra uma vaga possibilidade de paz de espírito na promessa de uma utópica outra vida. É verdade que esse romantismo chegara amaneirado ao teatro e às outras lides culturais brasileiras; nosso romantismo sempre teve um toque quarentão, meio bombeiro antes de ser incendiário, apesar do denodado esforço de alguns jovens. Mas os dilaceramentos românticos faziam, de qualquer modo, parte do "nosso" horizonte, opondo vigorosamente indivíduo e sociedade, inspiração e convenção. O que Alencar promete, na sua dedicatória, portanto, vai muito longe : é a reintegração da perdida unidade entre indivíduo e o coletivo - sob a égide do teatro moralizado e da moralidade burguesa corrigida de eventuais equívocos, como a de confundir casamento e interesse, submetendo aquele a este. As flores e os raios de sol, no final, dão o conveniente toque natural à cena. É um toque meio ajardinado pela retórica, é verdade; mas, enfim, estamos num mundo que se sente urbanizado a galope, e o próprio O Rio de Janeiro é expressivo neste ponto. Deste esforço de integração, nasce uma nova imagem de "indivíduo" - não mais a do que se opõe ao mundo da convenção - mas a de quem reintegra, em si, os universos do desejo, da emoção, da ética e do interesse. Se em O Rio de Janeiro isto aparece em ponto pequeno, terá proporções medulares em Eduardo e será todo o ser de Rodrigo, em O crédito.

O Rio de Janeiro, desde o ponto de vista desses problemas logo acima discutidos, é um ensaio. Mas é um ensaio já bastante arquitetado, mais do que parece à primeira vista. A peça é, antes de mais nada, uma exibição de quadros exemplares sobre a vida na metrópole atribulada - a Corte. Há muito nisso de se apresentar o costume sob o ângulo do pitoresco; é típico disso o fato de quem conduz essa visão ser o "recém-chegado" - o estudante Ernesto. Enquanto paulista, ele é o recém-chegado à Corte; enquanto estudante, é o recém-chegado à vida em sociedade. De ambos os pontos de vista é o herói ingênuo e inexperiente que precisa passar por um ritual de iniciação, onde será flagelado e exposto ao ridículo, mas que "curtirá a sua pele", por assim dizer, tornando-o apto a "matar o monstro" e conquistar a princesa. Como a comédia é muito amena, mesmo, não há "matar o monstro". Ernesto o domestica,

simplesmente, e o domestica dentro de si. O "amor casto" que nutre pela prima exorciza o pânico e o desprezo que nutre pela metrópole. De resto, as personagens desta, que o flagelam no início, explorando-o e expondo-o ao ridículo, revelam seu lado "bom", ajudando-o, de alguma forma, no seu projeto de casamento com a prima. Quer dizer, a cidade tem verso, e tem reverso, tem face "ruim" e face "boa". Ambas andam juntas, frequentemente, e depende da qualidade pessoal do indivíduo a capacidade de distingui-las - o que ressalta a necessidade de adequação entre ética e desejo, e o papel nuclear que a produção de cultura, nessa ideologia, desempenha para essa re-integração. Mas isto é o bastidor de O Rio de Janeiro; no proscênio, outras coisas se agitam.

De início, critica-se a admiração vulgar pelo Rio de Janeiro ("culpa dos folhetinistas"), pela Rua do Ouvidor e demais "maravilhas" da Corte. Conhecer de perto é muito diferente do que repetir ou admirar o clichê. Logo a seguir, vem o reverso, ou seja, critica-se a crença , também vulgar, de que então na "metrópole" tudo é ruim ou incômodo. Neste sentido, de "verso e reverso", o caso de Da. Luísa é exemplar: no primeiro ato, ela explora Ernesto com a falsa imagem de uma família necessitada. No segundo ato revela-se o fundo de verdade que esta falsa imagem tem: Da. Luísa é mãe solteira, e o pai é amigo de Teixeira, futuro sogro do nosso herói. Luísa é caso extremo, mas esse movimento de vai-vem se dá com todos. Ela mesma se dispõe a ajudar o namoro de Ernesto e Júlia entregando as cartas que o primeiro manda à prima; o vendedor de bilhetes vende ao rapaz um bilhete que será premiado; o amigo que lhe vende benefícios e o apresenta a poetas desocupados empresta-lhe dinheiro quando a necessidade surge e assim por diante. As personagens apresentam-se por "rótulos" que as tipificam: o achacador, o chato falador de política, o negociante de ações. Depois o rótulo se relativiza; não que seja falso, necessariamente, mas é que por trás dele há uma "segunda face" humana que se deve também exibir. Alencar apela para um conhecimento mais profundo, mais íntimo, mais "aconchegante" da alma humana.

Este processo de vai-vem, de "rotulagem" e "revelação" tem um ritmo binário: é na rua (do Ouvidor), na loja, na vida social que se conhece o quadro da cidade em toda a sua multiplicidade, variedade, ri

queza e agressividade. Mas é na intimidade do lar que se trava o diálogo mais amistoso, mais revelador. Na rua, na loja, na roda do comércio, as personagens exibem a sua leviandade, confundem o herói, flagelam-no e deliciam o espectador. No lar, apesar de algumas estrepolias continuarem, o terreno é mais favorável ao herói. As mesmas personagens comparecem individual e respeitosamente. Todos continuam com suas manias e achaques, mas já não envolvem nem confundem o herói; ao contrário, ajudam-no, de uma ou outra forma. A vida urbana ali perde velocidade, o burburinho desaparece e o que envolve a todos é o melodrama amoroso que se desenRola na conversadeira entre Ernesto e Júlia . Como pisamos o terreno da comédia amena, tudo marcha para a conciliação do himeneu conveniente. Faz-se o equilíbrio entre a juventude esperta de Ernesto e a pachorrice séria de Teixeira, o futuro sogro. Aí a presença do bilhete premiado é fundamental. Além de dar uma pitada de boa-sorte e um ar benfazejo ao burburinho do Rio de Janeiro, absolve Ernesto, por antecipação, de estar dando o golpe do baú na prima . O detalhe é importante, pois segundo os ditames do teatro realista francês, que Alencar já admirava através de O Rio de Janeiro, a riqueza da família de modo nenhum poderia advir pela mulher, mas apenas pelo trabalho do homem.

Não há caracteres marcantes na peça, só marcados. Os casos mais curiosos, talvez por serem os menos batidos, são os de Júlia, Ernesto, Da. Luísa e Custódio. Júlia é ao mesmo tempo esperta e recatada, sibilina e passiva. Seu amor pelo primo passa por dar-lhe uma lição, para lhe conquistar o respeito, para além da estima e do desejo. Júlia, entretanto, está um pouco longe da esperteza traquinas das namoradas das peças de Martins Pena. Ela age pela inteligência; é mais "política" e mais "sofisticada".

Ernesto é o protagonista da compreensão do espectador. Estudante, é impulsivo, leviano, generoso e independente. Toma decisões e distribui comentários sem perguntar a quem; da mesma forma distribui as notas da carteira. Seu caráter desempenado e jovem entra em conflito com a Corte amaneirada, sofisticada, e ao mesmo tempo apertada e lamacenta.

Da. Luísa é o ponto fraco da moralidade burguesa. Sua situação é fruto do "pecado"; pecado a que Teixeira, por obrigações de amizade, termina por enjeitar. Sua presença dá a medida da ousadia de Alencar . Como já disse, o moralismo teatral deste não era do tipo a "fechar" temas para a cena. Mãe solteira, pedinte, Luísa indica o quanto, para Alencar, é necessário mudar na moralidade convencional para que a integração entre indivíduo e sociedade se torne um fato.

Custódio, o velho sempre interessado na poítica, dá ritmo às correrias da Corte com sua pergunta insistente:

"Que há de novo?"

Responde o estudante, visitador da cidade, protagonista da comédia:

"Tudo é velho". (Ato II, cena 5)

A resposta (uma das tantas) displiscente de Ernesto tem sua razão de ser. Realmente, num certo sentido, tudo é velho: o doce himeneu doura tudo aos olhos do estudante apaixonado e resolve a sua convivência com a cidade. Mas esta é o fato novo, no horizonte das personagens a cidade e seus "sintomas de urbanidade".

Esses sintomas são dois, basicamente: aperto e velocidade, circulação acelerada, de carros (que enlameiam Ernesto), de pessoas (os achacadores que o assaltam das mais diferentes maneiras), de dinheiro, e de palavras. Tudo aperta, na cidade: as pessoas se esfregam, os namorados se espremem, os carros não dão espaço. Tudo gira com rapidez: os pedintes, os mendigos, os vendedores, deixando tonto o protagonista. As falas também circulam com rapidez: no cortejo de pedintes e achacadores, dentro do circo urbano, o segrêdo é não dar tempo para o interlocutor pensar ou refletir. A palavra é uma arma de dominação - porque à sobrevivência implica em "tirar de outrem". Entretanto, esse "tirar" não é um roubo, pois passa pelo consentimento do outro. Ernesto, embora estonteado, é quem abre a própria carteira.

Embora cômico, há algo de perverso neste volutear da cidade em torno de si mesma. E note-se: o que faz todos circularem com tanta presteza é o dinheiro, pois outro não é o objetivo da maioria daquelas pessoas. A honrosa exceção, talvez, é o velho Custódio, que assim mesmo

deseja ganhar ... o tempo dos outros para si, como a resistir contra a velhice. Três sombras acompanham permanentemente todas as personagens: a Praça do Comércio, a rua do Ouvidor, e a instituição do crédito, onde o dinheiro circula mais rápido do que existe, e que serve para endividar o estudante e ressaltar o bom caráter de Henrique.

A este bulício se opõe, complementarmente, a casa de Teixeira, onde se desenrola o segundo ato:

> "Uma sala elegante (...) nas Laranjeiras, abrindo sobre o jardim".

Ali se dão o calmo namoro na conversadeira, os passeios e arrufos de Ernesto e Júlia. Há um certo bucolismo nisso de sala e jardim, nas Laranjeiras, de reencontro com a natureza - mas a natureza domesticada, já civilizada (assim como a "natureza" humana). Esse espírito ajardinado, de que Júlia é prêmio, símbolo e porta-voz, a tudo toca e transfigura. É com Júlia no espírito e com Laranjeiras no horizonte -

> "Ernesto - (...) mas no meio desse vasto montão de edifícios, encontra-se aqui e ali um oásis magnífico, onde a vida é um sonho, um idílio; onde nada falta para a comodidade da existência e o gozo do espírito; onde apenas se forma um desejo, ele é logo satisfeito. Vi alguns desses paraísos terrestres, minha prima, e vivi três meses em um deles, aqui nas Laranjeiras, nesta casa".
>
> (Ato II, cena 9.)

que Ernesto transfigura tudo o que viu. A confusão se torna prazer, quebra da monotonia, os achaques passam a ser uma oportunidade para que se caracterize a "generosidade" dos que têm dinheiro, e assim por diante.

Com tais variações no ânimo do seu protagonista, a peça não afirma que a cidade seja o céu, nem o inferno - apenas sublinha que céu e inferno são categorias morais da personagem, dos homens, e que, portanto, é no interior destes que está a chave das questões.

Pela leveza e pela movimentação, O Rio de Janeiro é, das peças de Alencar, a que mais se aproxima das de Martins Pena. Mas há diferenças apreciáveis entre elas, que esclarecem alguns dos propósitos dramáticos do primeiro. Estamos longe da percepção quase cruel que Pena tem da mesquinharia humana, das mediocridades ambulantes. A mediocridade

aparece nas peças de Alencar, em algumas das personagens de O Rio de Janeiro, ou em outras, como o Azevedo de O demônio familiar; mas é uma mediocridade também engalanada, mais bem falante, mais blasé. O que significa que o "Rio de Janeiro" de ambos é muito diferente. O de Pena é muito direto, é mais suburbano, está muito próximo da roça, da grosseria, da luta mesquinha pela sobrevivência. O de Alencar é mais refinado, mais cosmopolita, mais "civilizado". Há uma distância cronológica apreciável entre ambos os "Rio de Janeiro": Pena, década de 40; Alencar, década de 50, já indo para seu final. Há uma distância histórica e social também apreciável entre o agitado mundo da Regência e o sólido conservantismo do Segundo Império, mesmo em seu começo. Mas há também uma diferença muito grande quanto ao tipo de dramaturgia. Alencar visa o "bom gosto", o refinamento, a distinção. Esse teatro, ou esse "Rio de Janeiro" que Alencar põe no palco visa diretamente "melhorar" o gosto do público, ou procurar mesmo um público mais seleto que tenha padrões estéticos sofisticados e finos. Mesmo a facilidade, a leveza, no teatro de Alencar, é uma facilidade distinta. O Rio de Janeiro é o Rio de Janeiro da "boa sociedade" - ou pelo menos aquele projetado para ela, por ela.

Quer dizer, a dramaturgia de Alencar, além de colocar em discussão a reforma da mentalidade patriarcal para adequá-la aos novos tempos; além de colocar em debate esses mesmos "novos tempos" e sua institucionalização burguesa, tinha na mira a formação do "bom gosto", do refinamento, de ideais estéticos condizentes com os "progressos da civilização". Desse ponto de vista a marcha da civilização se revela, então, "progresso", se convenientemente articulada, ou manipulada, por uma elite - do gosto, da ética, da estética. O "Rio de Janeiro" de Pena, ou algo semelhante a ele, não havia "desaparecido", ao tempo de Alencar. Mas o "progresso" da nação e da Corte punha no horizonte transformações substanciais no gosto, nos hábitos e nos costumes das elites dirigentes. É a formação desse gosto, é a discussão desses hábitos e é a descrição desses costumes e de tudo que gira em torno deles, que o teatro de Alencar põe em cena, no seu momento de partida.

4. O que é o casamento?

> "Decerto; devemo-nos todos à pátria e à humanidade. Mas, acredita-me, a primeira ocupação e a mais séria do homem é a sua felicidade doméstica. Não há neste mundo mais sagrado sacerdócio do que seja o do pai de família; ele assemelha-se ao Criador, não somente quando reproduz a sua criatura, mas quando desses anjos (entra Rita com Iaiá) que Deus lhe envia, ele prepara as futuras mães e os futuros cidadãos. É só depois de cumprida esta santa missão, que temos o direito de dar a outros misteres as sobras da nossa alma".
>
> (Ato II, cena 12)

Esta frase resume o sentido da peça. Ali estão quase todos os ingredientes do casamento, inclusive seu papel cívico. Quem a diz é o protagonista masculino da intriga, Augusto Miranda, 36 anos, alguns de casamento, político de fama, dignidade e sucesso. Rita é uma escrava; Iaiá é filha de Augusto. Augusto assim fala a Henrique, seu irmão menor ou sobrinho (1), que ele ama como a um filho. O momento é particularmente delicado: o seu casamento está praticamente desfeito, não por qualquer fato real, mas por gestos levianos dos cônjuges, que ambos terão de resgatar, pelo sacrifício, para poderem recompor a união e confiança. A personagem fala, portanto, com conhecimento de causa, com a autoridade da experiência e com a aura da sacrifício. Nos quadros da comédia, nada mais convincente.

A comédia O que é o casamento? chegou aos palcos da Corte em outubro de 1862; cinco anos, portanto, depois da estréia de Alencar no teatro. A representação se deu sem identificação do autor, estrategicamente escondido atrás de três asteriscos nos anúncios de jornal.

> "Em ensaios para estréia do distinto artista Joaquim Augusto, a comédia em 4 atos, original brasileiro de ***, intitulada
>
> O QUE É O CASAMENTO
>
> (Diário do Rio de Janeiro, 21/9)

> "Ensaia-se, para subir à cena por toda esta semana, a comédia em 4 atos, original brasileiro, produção de um dos nossos mais distintos vultos literários, intitulada
>
> O QUE É O CASAMENTO
>
> (idem, 1/10)

Tal forma de anonimato não era rara na Corte, fosse no palco ou em outro gênero artístico. Também não era raro que ela pouco adiantasse . Foi o que sucedeu. Segundo depoimento de Machado de Assis, na crítica da peça que publicou no mesmo Diário do Rio de Janeiro, em 27/3/1866,

> "(...) O autor, apesar de ser a obra bem recebida, não a pareceu, nem então, nem depois; mas o público, que é dotado de uma admirável perspicácia, atribuiu a peça ao Sr. J. de Alencar, e a coisa passou em julgado."

Depois, afirmando que não há cabimento em imaginar outro autor:

> "O meio simples de resolver a dúvida é dar a uma órfã tão bela um pai tão distinto".

Machado dá como razão definitiva para identificar o autor da peça a "semelhança fisionômica" que existe entre O que é o casamento? e as outras peças de Alencar. Semelhança fisionômica, aí, significa que esta comédia "reúne todos os caracteres do estilo e do sistema dramático" de Alencar. É verdade; Alencar exercita, nesta comédia, todas as habilidades e todos os defeitos que aprendeu nas anteriores.

Está presente nela o esquema da dupla intriga. Há dois pares amorosos: Miranda e sua mulher Isabela, ou Bela, de apelido; Henrique e Clarinha, prima (ou irmã) de Isabela. O primeiro, principal, está casado desde o início da peça; o segundo par se casa entre o primeiro e o segundo ato. As linhas de intriga de ambos os pares são análogas, e ambos têm a união ameaçada pela presença de quem Machado identifica como um "gamenho indesejável", o jovem Sales, desfrutável, ousado, a cortejar mulheres casadas nas barbas dos respectivos maridos, o tipo do dândi namorador, personagem da moda, possível candidato a deputado pela "província da rua do Ouvidor", segundo o dito ferino de Clarinha logo no primeiro ato. Por esse lado a construção da peça se assemelha à de O demônio familiar.

Há outras semelhanças. Miranda lembra a sisudez de Eduardo e a seriedade de Rodrigo, de O crédito. Henrique carrega o lado brejeiro de Ernesto, de O Rio de Janeiro, mais a leviandade inicial de Hipólito, também de O crédito; mas é sério e honesto, como Alfredo, de O demônio familiar. Bela, na quietude do seu sofrimento, amplia a grandeza de caráter que já se fazia sentir na Henriqueta de O demônio familiar. Cla-

rinha lembra a leveza, a graça de Carlotinha. Sales lembra Azevedo. A presença dos escravos dá a côr local - como o próprio Machado assinala na sua crítica. Outros paralelos certamente serão possíveis. Podemos quase com certeza dizer que estamos diante das personagens de 1857, só que resumidas, depuradas e... mais velhas, já casadas, às voltas com problemas que alguns anos antes eram apenas uma promessa.

Alencar também repete aqui o caráter de pregação que a palavra assume, frequentemente, no meio dos acontecimentos, interrompendo o fluxo da intriga para dar lugar à oratória para a platéia. Miranda - que, como já disse, é político - é especialista nisso; mas - e aqui está uma novidade, Bela também toma a palavra. E a exerce com não menor verbosidade do que o marido, enaltecendo, pelo lado feminino, as qualidades verdadeiras do "bom casamento":

> "O amor que produz o ciúme e as contrariedades, Clarinha, é uma excitação, que passa deixando a fadiga, o tédio e às vêzes a dúvida: o amor que vive da confiança é uma afeição calma e doce. Há ocasiões em que parece fugir; mas volta sempre pela atração irresistível das recordações puras".
> (Ato III, cena3)

Um exemplo basta. A novidade não está em que uma mulher defenda o casamento, ou também se manifeste sobre os assuntos do dia. É que Bela o faz de igual para igual em relação ao marido; ela é tão protagonista, ou mais, quanto ele. E o que segura as pontas nesse casamento posto em questão é, sem dúvida, a inabalável firmeza do seu caráter.

Miranda acredita na confiança mútua como o alicerce do casamento. Entretanto, um acontecimento suspeito põe uma dúvida avassaladora no seu espírito. Ele surpreende Bela, em hora inadequada, em entrevista com outro homem, que ele não chega a identificar, e que foge. Enfurecido, Augusto arma duas pistolas para matar a mulher e logo depois a si. Iaiá, a menina, entrando nessa hora augusta, salva o duo dos balaços. A vida dos dois prossegue, em meio a grandes martírios. Bela não diz quem era o misterioso visitador, pois este era Henrique. Bela temia ferir de morte o marido, além de achar que este não lhe daria crédito. Miranda pensa que era Sales, e tem vergonha de si mesmo, por reconhecer que ama ainda a mulher. A seus olhos, o fato de amar Bela mesmo depois do "ato vil" que ela "cometera", o cobria de vergonha : um

amor envergonhado, pois era por mulher "vergonhosa".

Uma flor caída no chão, que antes estivera na posse de Sales, indica o suspeito, para Miranda. Sua dúvida vai a tal ponto que lá pelo segundo ato ele quer saber, da esposa, quem era de fato o pai de Iaiá:

CENA XIV

> Miranda (voltando-se, vê Isabel) - Senhora! Eu lhe suplico! Uma dúvida horrível!
> Isabel - Oh! Por piedade!
> Miranda - Esta menina ...
> Isabel - Cale-se!.... não vê que me está matando?
> Miranda - É ... É minha? ...
> Isabel - Eu sou pura, Senhor! Juro!
> Miranda (respira) - Ah!... (Angustiado) Mas que vale o juramento de quem esqueceu o mais santo!...

A dúvida de Miranda vai estrangulando a vida de Isabel, até que no final do IVº e último ato ela está realmente sem vontade de viver. Entrementes, o apaixonado Henrique vivera outras paixões; seu afeto por Clarinha o "curara" dos sentimentos anteriores, e se transformara em amor, graças também a discretas intervenções de Bela. Henrique e Clara se casam, mas ele termina por se dedicar mais a caçadas do que à mulher. Repete, de outro modo, e com outras motivações, o equívoco inicial de Miranda que, embora falasse muito bem sobre o casamento, tinha, na política, um poderoso concorrente para a convivência doméstica. Graças a tal descuido, o Sales se insinua novamente na vida dos quatro; daí surge novo incidente. Clarinha, levianamente, decide pregar uma peça no marido, e finge marcar um encontro com Sales em cabana apropriada. Henrique acredita, e lá vai de carabina em punho. Mas Bela também acredita, e vai lá salvar a amiga. A carabina dispara, meio por acaso (nesses casos, nunca se sabe) e Bela desmaia (mas na hora não se sabe) nos braços de Miranda, que lá acorrera para evitar desgraça maior. Vai daí que Miranda acusa Bela de ter ido lá salvar não Clara, mas o Sales. Mais uma pedra no caminho da pobre sofredora. Mas o tiro dispara pelo final do terceiro ato, e sem dúvida apressa o desenlace: tudo vai se esclarecer. Henrique cura-se de suas novas leviandades; Clarinha termina de vez com a prosa e as intenções de Sales. Depois disso, Henrique tem uma conversa esclarecedora com Isabel, onde ela conta o inferno em que

sua vida se transformara, e ele rememora a noite em que viera se declarar a Bela. Miranda, que já ia partir para a Europa, fazendo lá o cemitério de seus sentimentos e de seu corpo, ouve tudo, atrás de providencial porta. Perdoa Henrique, abraça Bela, que novamente desmaia, mas desta vez de felicidade. O novo desmaio dura pouco, e os abraços são de todos os diretamente envolvidos no encontro amoroso, Iaiá à frente.

A ação se apóia no jogo desses quatro caracteres: Miranda, Henrique, Bela, Clarinha. Nenhum é mau, todos tem equívocos. Miranda vê claro quando olha para o casamento, genericamente; mas se deixa arrastar pelo primeiro sentimento que lhe vem à cabeça no que se refere ao seu casamento. Se diz que se deve conviver no lar, anda fazendo política a horas tardias. Ele mesmo arma a arapuca da sua desconfiança, deixando Isabel só, no dia fatídico, contra a vontade dela. É dessa forma que Henrique tem oportunidade de uma entrevista a sós, também contra a vontade - ou pelo menos com a relutância - de Bela. Miranda também paga, ao longo da peça, por ser mais crédulo em relação a seus sentimentos, cegos por natureza, do que em relação à esposa e à razão.

Henrique e Clarinha são levianos. De certa forma, também se deixam arrastar pelos primeiros sentimentos. Henrique, primeiro, por sua paixão "infantil" por Bela. Depois, porque se enamora por pacas e perdizes açoitadas em horas mortas e lugares ermos. Clarinha arma o gatilho do caçador impetuoso ao "brincar" de paixões ocultas com Sales, e quase provoca a morte real de Isabel. Também se deixa arrastar pelo sentimento de vingança contra o marido. Isabel, por sua vez, também se equivoca, expondo o lado fraco do caráter feminino: sua paixão maternal por Henrique faz com que ela seja condescendente em demasia com ele; além disso, no Ato II, cena 10, quando fala para Clarinha sobre o casamento, reconhece que o primeiro amor pelo marido morre no primeiro ano, quando muito, ao se deixar o sonho romântico, distante, para se cair na realidade do dia a dia. Diz que isso acontecera com ela, que só a filha preenchera a sua solidão, e que através dela é que conseguira construir um novo amor pelo marido, agora escudado pela "estima, respeito e admiração". A diferença inicial de Bela em relação aos outros, portanto, está em que, se ela tem problemas e dificuldades, os reconhe

ce limpamente como tais. O lado frágil do caráter feminino revela seu lado forte. É este dedicar-se às intimidades da alma humana, com simplicidade e clareza de visão, que reforça Bela em sua decisão de esperar, esperar e esperar. A presença de Iaiá dá o esteio para que este casamento não deságue em crime.

No centro desse quarteto está Sales, com seu mundanismo, seus bilhetes, suas flores, suas segundas intenções, sua vontede (mais do que realidade) de viver uma vida "livre" e isenta de convenções. Isenta não: viver por debaixo delas, por assim dizer. Ao redor do quarteto, as personagens secundárias - Iaiá, já mencionada, Alves, amigo de Miranda, celibatário, que serve de contraponto ao caráter do primeiro e propicia a Bela ocasião de demonstrar sua lealdade ao marido mesmo na hora adversa, e Siqueira, pai da heroína. Os escravos - Rita e Joaquim , da Senhora e do Senhor - dão a indispensável côr local, assim como em outras peças de Alencar. Também servem de ponte entre ambos quando as comunicações estão totalmente cortadas, demonstrando, mais uma vez, como a instituição da escravidão, sobre as boas ou más intenções individuais, dificulta a "hora da verdade" para a família. No horizonte, a questão da propriedade sublinha a tonalidade burguesa da comédia - já que uma das razões que retarda Miranda em abandonar Brla é a obrigatoriedade que sentia de restituir o dote que recebera. Só nas transações para que isso se torne possível leva um ano; o que aumenta o sofrimento de todos. Ao mesmo tempo, essa questão do dote, que enaltece o caráter de Miranda, já que o homem nada deveria dever à mulher senão a dedicação, propicia a oportunidade a que Bela cometa mais uma dignidade exemplar. Alves, amigo de Miranda, que certa vez salvara Henrique do afogamento, precisa de dinheiro. Miranda deseja emprestá-lo, mas não quer tocar na fortuna da mulher. Esta, na frente de ambos, a cede novamente, agora não mais como dote, mas como dinheiro livremente doado . Este ritual se cumpre na cena 7 do Ato III, e é dos acontecimentos centrais da peça. Assim como a dúvida é cauterizada no espírito de Miranda através do seu exercício, o dote, riqueza atravessada na garganta do casamento por amor, também é cauterizado e vê expurgado seu caráter de golpe do baú, através dessa troca de dinheiros para cá e para lá. É

importante compreender isso: através do gesto de Bela o dote se transforma de fato em riqueza comum. Pois é através desse mecanismo que a convenção do casamento se humaniza, e se torna a legítima depositária dos sentimentos e das paixões humanas. É através disso que o casamento deixa de ser artificialidade imposta para se tornar "união real". Nessa ótica, o que é o casamento? É a purgação da dívida, e da dúvida. necessário pôr à prova as intenções de todos. De certa forma, também da dívida nasce a dúvida, pois é o marido quem deve à mulher; isto a faz Senhora onde deveria haver um Senhor. E faz do Senhor um devedor, um homem em posição "fraca", contrária à sua"natureza". E a superação da dúvida paga a dívida, pois da provação renasce o casamento, assim como do dote saem as posses comuns. Eis como para Alencar, o capital, depois de escrever torto, é reescrito certo, por linhas tortas. O casamento e a propriedade são "regenerados" e "regeneram" os homens. Tudo isso converge para a inteireza ética de Bela, cuja lealdade é tamanha que enfrenta e derrota, sem disparar um tiro, só através da espera, as desconfianças ásperas do marido.

"... essa coragem só a dá a consciência pura"

(Ato III, cena 6)

diz ela, em causa própria. Para novos tempos e novas questões, se faz mister uma nova consciência, que neutralize a cegueira dos sentimentos e das paixões a descoberto. Que se baseie na lealdade, na confiança, na boa moral; nem na confiança desbragada na mundanidade, nem no confronto a todo custo com as convenções da sociedade. É isso o casamento, e sua formação cívica a que aludia o pobre Augusto.

Por aí poderia ficar a análise desta comédia, para o nosso uso, se ela não apresentasse curiosa tensão formal - que também pode lançar alguma luz sobre os conflitos das personagens e sobre um dos temas de que viemos tratando: a formação, no teatro, de um projeto de teatro nacional, de cultura nacional, e de imagem do dever-ser da nacionalidade. Já se falou, antes, em relação ao teatro realista, francês e/ou brasileiro, em "comédia com subtons dramáticos". Em O que é o casamento?, entretanto, esse jogo chega mesmo à tensão. Há elementos de comédia; há

outros, entretanto, que parecem, pelo menos à primeira vista, próprios do drama. Uma palavra sobre isso.

No século XIX, a comédia descrevia o quotidiano, assim como o fizera antes (2). Os românticos tentaram fugir das regras clássicas de composição teatral, baseadas na separação dos estilos, na manutenção das unidades de tempo, ação e espaço e na separação rígida entre o mundo da tragédia e o da comédia. Propuseram o drama, inspirado na tragédia ampla e envolvente de Shakespeare, não como mais um gênero, ao lado dos outros, mas como um gênero que superasse a antiga dicotomia, reunindo, num só espaço, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco. Entretanto da teoria à prática vai certa distância; e para quem olha a produção teatral do século XIX o que se vê é que de fato a tendência do drama era a de tornar-se um sucedâneo da tragédia, ainda que eivado de subtons quotidianos que fugiam ao repertório dos clássicos, enquanto a comédia prosseguia, soberana, o seu caminho. Na verdade o drama se tornou um sucedâneo da tragédia porque, a par das questões de subtons, de prosa e/ou verso, de unidades e verossimilhanças, a sua ação - o seu mito, para usarmos termo aristotélico - continuou a ser do tipo trágico. A ação do drama continuou a se dar em torno de uma queda, de herói ou heroína; e ela continuou a ser encenada do ponto de vista deste que cai, ou que se vê, por razão superior às suas forças, embora possam até estar baseadas em peculiaridades do seu próprio caráter, excluído da sociedade de que fazia ou desejava fazer parte. Sigo aqui o caminho de Northrop Frye, na sua Anatomia da Crítica:

> "Há também uma distinção geral entre ficções nas quais o herói se isola de sua sociedade, e ficções nas quais ele se incorpora nela. Esta distinção é exprimida pelas palavras "trágico" e "cômico", quando se referem a aspectos do enredo em geral e não simplesmente a formas de drama".
>
> (3)

Quer dizer; em termos práticos o drama incorpora elementos característicos da comédia a uma ação que permanecia tendo um sentido "trágico". Há uma linha divisória entre tragédia clássica e drama romântico também no tipo de conflito preferencialmente enfocado e no modo de organizar os caracteres dos seus protagonistas. Os românticos opunham indivíduo e sociedade de maneira irremediável - de tal modo que

essa oposição gerava, no indivíduo exposto, uma divisão irreversível de seu ser, entre sentimentos diferentes ou divergentes. Tão irreversível era essa divisão, que a recomposição do ser, quando se aventava para ela, só seria possível numa outra vida, frequentemente além-túmulo ou além-portas de algum convento. Pensemos, em Marion Delorme, exemplo que será discutido mais tarde, com As asas de um anjo. A tensão entre o se prostituir e salvar o amado, ou manter-se pura e "causar" a sua morte é característica dessa visão esgarçante do ser, que consiste num jogo de vai-vem entre um polo e outro da personalidade até que ela, no limite, desfalece, morre, se esvai do mundo. A personagem clássica é mais sólida. Seus conflitos frequentemente se dão entre zonas diferentes de seu ser, entre sentimento e razão, ou lealdade e amor, dever e paixão. Mas sua ação tem uma firmeza inabalável. A personagem clássica também enfrenta tensões em seu ser; pensemos em Tito, de Berenice (de Racine) jogado entre seu dever como chefe de Roma e seu amor pela rainha estrangeira; ou no Horácio mais velho de Les Horaces et les Curiaces, de Corneille, quando matá a irmã porque esta chorava mais seu noivo Curiácio do que os soldados romanos e irmãos seus. Mas sua resposta é inteiriça. Quando Horácio mata a irmã, é todo ele que mata; assim quando se arrepende. A queda da personagem clássica envolve pelo menos algumas vêzes, uma espécie de "cair em si", de "reconhecer a razão". O romântico, por outro lado, é um ser dividido; vive a "desrazão" do mundo, e fora desta é que encontra a "sua" razão de ser.

Este jogo de contrários na alma humana, que os românticos punham ou atiravam sobre o palco, conforme a maior ou menor pressa de suas composições, provou-se demasiado para o gosto de uma sociedade que, após os ardores revolucionários dos fins do século XVIII e as consequentes febres napoleônicas (ponha-se aí também a independência das colonias americanas), se aburguesava rapidamente - tão rápido quanto cada vez mais rápidas giravam as rodas das indústrias e quanto cada vez mais rápido a burguesia perdia seus ardores incendiários e tornava-se bombeira. Este é o pano de fundo do surgimento do teatro realista francês, e também da sua "comédia de subtons dramáticos". O teatro realista surgiu de um drama, na acepção plena da palavra - A dama das camélias, de Dumas Filho. Logo depois, numa espécie de recuo, surgiram as

peças de Émile Augier, para dar exemplo,e outras do próprio Dumas Filho (como La question d'argent) que vão aproximando o teatro dos valores burgueses e que focalizam uma espécie de regeneração da riqueza através da ética e do trabalho. A regeneração da sociedade burguesa , portanto, é o pano de fundo de tanto reencontro entre amor e ética. Da mesma forma, a nova mélange entre drama e comédia tinha por pano de fundo, em muitas peças, a tentativa de inclusão, no mundo da cultura, dos valores burgueses. A leitura de uma peça como Le Gendre de M. Poirier, de Émile Augier, é convincente, a esse respeito. A peça consiste numa releitura, agora do ponto de vista burguês, do Georges Dandin, de Molière. No final, há uma ampla vitória de M. Dandin-Poirier contra seu genro aristocrata,amante do ócio e das aventuras (ainda que não muito sérias) extra-conjugais. O estro do teatro realista, portanto, seria o da inclusão; seu enredo propício, se me permitem a expressão, seria o cômico, na acepção de Frye que, se vai além do teatro, também se pode aplicar a ele. No caso do teatro de Alencar já vimos como, por sobre este universo "includente", se assentava outro: o da inclusão da sociedade nacional, ou daquilo que ela deveria ser, no concerto das nações e nas benesses da civilização.

O que é o casamento! tem cenas de forte intensidade dramática. Miranda carregando as pistolas, entre frio e desesperado, para se matar e à esposa; Henrique correndo atrás de Clarinha de carabina em punho; Bela caindo desmaiada (mas o público supõe que ela está morta) nos braços do marido depois de ouvir-se um tiro; Miranda em dúvida sobre a paternidade de sua própria filha; Bela dizendo que vai morrer de desgosto e sofrimento. A distância que nos separa do drama é a distância que separa o dedo do gatilho, ou os milímetros de desvio no cano de uma arma que fazem com que ela erre o alvo por metros. Um toque a mais e estaríamos no terreno da queda, do vazio, do desespero, da morte por equívocos e convenções, do esgaçamento do ser a que nos referíamos antes. Na borda desse precipício, junto com Miranda, está, conforme menção direta da peça (Ato IV, cena 6), o mouro de Veneza, Otelo. Só que Otelo cai; e Miranda não. Miranda é "salvo" pela inteireza ética da esposa, que faz com que ela revele a verdade, inadvertidamente,

no momento propício, e não no momento errado. O que está em jogo, neste O que é o casamento?, é, claramente, uma releitura da própria tradição dramática, e das paixões humanas vistas através dela. Esse teatro é ambicioso; ele não quer reformar apenas o teatro, mas sim os homens e sua natureza. Mas é verdade que também quer reformar o teatro.

"...a imaginação procura no mundo o que não acha na família..."

diz Bela em conversa com Clarinha (Ato II, cena 10). Neste mundo está o teatro; e na peça estão dispersos todos os elementos que faziam a riqueza da imaginação romântica: os bilhetes, as flores denunciadoras, as falsas pistas, as pistolas, os suicídios no horizonte, os sentimentos convulsos, as paixões fogosas da juventude, os encontros furtivos e as fugas pela janela. Tudo isso sacode vigorosamente os alicerces da família; mas a sentença já estava dada. Logo no primeiro ato, primeira cena, diz Miranda ao celibatário Alves:

> "O casamento, Alves, é o que foi entre nós há algum tempo a maçonaria, de que se contavam horrores, e que no fundo não passava de uma sociedade inocente, que oferecia boa palestra, boas ceias. Há dois prejuízos muito vulgares: uns supõem que o casamento é a perpetuidade do amor, a troca sem fim de carícias e protestos; e assustam-se com razão diante da perspectiva de uma ternura de todos os dias e de todas as horas".

Retruca Alves, rindo:

> "Na verdade é desanimadora; sobretudo nesta época de vapor e eletricidade." (4)

Depois Miranda fala do segundo prejuízo, que confunde casamento e guerra doméstica. Mas o abre-te sésamo já está dado: o mundo das paixões desenfreadas ou da guerra aberta às convenções deve ser superado, quando se tem no horizonte vapor e eletricidade. Este grupo de personagens ascende, portanto, do mundo conturbado das paixões e sentimentos cegos, um tanto infantil, ao mundo sereno das paixões e dos sentimentos adultos: por isso a peça permanece comédia, embora carregada nas tintas. O destino das personagens, o desfrutável Sales à parte, é a integração. A heroína Bela, posta em quarentena pelo marido, se reintegra na sociedade conjugal por sua provação, fidelidade e graça. Até o dote - que, segundo os di-

tames do próprio teatro realista, poderia se interpor entre os cônjuges, é regenerado e vira fator de união, possibilitando a Bela exercer toda a sua generosidade em relação a amigo a quem o marido devia a maior consideração. Regenera-se também o teatro, não mais entregue às efusivas paixões da adolescência romântica, agora transformado em refletido aparador de arestas conjugais.

Podemos agora reler a frase de Miranda, com que abrimos este capítulo. Troque-se aí o homem pelo teatro; imaginemos que a escrava Rita entra, não com Iaiá nos braços, mas com a infante sociedade nacional. Teremos, de golpe, a razão de ser do teatro de Alencar, o seu alvo. Na era do "vapor e da eletricidade", um novo teatro, um novo homem, uma nova sociedade, baseada na transformação do pai de família em Criador. Teremos, também, na escrava Rita, uma imagem premonitória da razão "nacional" das hesitações formais, entre comédia e drama, da peça e do teatro de Alencar como um todo, desde que essa imagem seja convenientemente acoplada às hesitações formais próprias do repertório realista francês, de visível influência sobre o autor de O que é o casamento? (5)

B. As comédias crispadas

1. As asas de um anjo

José de Alencar chamou As asas de um anjo, representada em meados de 1858 e logo retirada de cena por ordem da polícia, de comédia. Entretanto, há cenas de forte impacto emocional para a época, que, sem dúvida, se adequariam igualmente ou melhor numa peça que se apresentasse com o nome de drama. Não se trata apenas de que o tema da mulher perdida - da sua recuperação ou não - andasse sobre a risca fatal que a opinião pública de meados do século XIX tinha como divisor entre moralidade e falta de pudor. Há nela, logo de início, uma cena clara de sedução; depois, a heroína da peça desce, passo a passo, a escada da degradação física, moral e material. A descida culmina com um encontro entre a filha febril, fora de si, e o pai, bêbado contumaz devido à perda e ao abalo moral que sofrera; neste encontro o pai, enlouquecido, tenta seduzir grosseiramente a própria filha. É certo que o romantismo, nas suas aventuras de capa e espada por castelos, cemitérios e terras estranhas, já tinha transposto os umbrais desses temas todos: sedução, incesto, loucura, erotismo. Mas o fizera sob a égide do drama, em cenas imaginosas, convulsas. Transpor esses temas para o presente do espectador era, sem dúvida, uma das aventuras do que os contemporâneos de Alencar chamavam, na imprensa e fora dela, o realismo teatral, ainda que, se esses temas apareciam no romantismo sob a égide da imaginação e da aventura, neste teatro realista aparecessem sob o brazão do esforço moralizador. Pelo menos era essa a intenção dos autores desse realismo. Mas ainda eram cenas fortes, sem dúvida, para o teatro e para a comédia em particular, no tempo em que Alencar escrevia para se lançar como dramaturgo. Essa agressividade das cenas e o destino da protagonista, que é, por quase toda a peça, o da flagelação e da degradação, certamente inspiraram o brado de José Veríssimo, resumindo uma opinião que não era só sua;

"não sei porque o autor lhe chamou comédia". (1)

Há alguns motivos que podemos alinhar em favor da denominação que Alencar preferiu dar à sua criação. Ela transpõe o tema da mulher

perdida e da sua reabilitação para o cenário brasileiro. Esse realce do cenário, dos costumes da terra, de encontro a um tema considerado como universal, não deixa de ser um elemento próprio do cômico, se lembrarmos a definição de Gonçalves Dias, já citada, segundo a qual se a comédia tiver descrito fielmente os costumes "terá cumprido o seu dever", não sendo seu propósito essencial o de fazer graça. Mas Alencar fêz mais do que simplesmente transpor um tema teatral francês para o cenário da Corte. Ao fazer isso, ele quis também reescrever o mito da mulher perdida. Entre as várias histórias de mulheres perdidas havia uma que era privilegiada, pois era não só a alma de uma peça (no sentido aristotélico), como era a verdadeira alma mater das demais correligionárias de teatro realista: La dame aux camélias, de Alexandre Dumas Filho, que definira o tipo da mulher flamante, redimida, perdoada e destruída pela vivência de um grande amor. Pode-se dizer mesmo que algumas das mulheres perdidas posteriores foram escritas e encenadas a favor ou contra essa, tal era seu fascínio e poder de sedução. Assim se passou, sem dúvida, com as já mencionadas Les filles de marbre e Le mariage d'Olympe, que exploravam o lado torpe dessas personagens.

Em artigo publicado a 23/6/58, no Diário do Rio de Janeiro, defendendo-se das acusações de imoralidade e deplorando a ação da polícia, Alencar escrevia:

> "Vítor Hugo poetizou a perdição na sua Marion Delorme; 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(...)"

Carolina é a tentativa de reescrever o destino de suas predecessoras, de "moralizá-lo". No fim, mesmo que por martírio, Carolina se casa com seu amado, que se mostra disposto, com a ajuda de amigos, a arrostar os preconceitos da sociedade. É um casamento branco: marido e mulher concordam em que será "impossível" consumá-lo enquanto relação sexual. Mas de certo modo, ela se reconcilia, através do casamento, com a comunidade dos bons (as cenas finais são todas de reconciliação, dela com a filha, dela com o pai). Alencar fêz do drama, comédia. Ou melhor, emoldurou o drama da mulher perdida com o cenário brasileiro e lacrou com o selo da comédia: a integração final das personagens. Mais u

ma vez (quem sabe foi a primeira?) a França se curvou ante o Brasil; nossos heróis são mais heróis até em matéria de redimir o pecado dos pecados. A idéia desse final, segundo o próprio Alencar, será o ponto de partida para a peça LA Expiação, que retoma a vida das personagens de As asas de um anjo, completando o martírio, a regeneração e a reintegração de Carolina. No final da segunda peça fica claro que até mesmo o que lhe era negado no final da primeira - o amor completo do marido, incluindo aí os manejos de corpo - lhe será garantido, e legitimamente, graças a sua abnegação. Por isso chamei estas duas comédias de crispadas, por oposição às outras, que chamei de amenas. As outras podem não ser amenas para o gosto moderno; mas o são, se comparadas a estas, em que a tensão formal entre drama e comédia chega a seu máximo. Nas comédias que chamo de amenas prevalece claramente o sentido de comédia, embora possa haver tensão formal, como no caso de O que é o casamento? Mas no caso de As asas de um anjo a tensão é a razão de ser da própria peça; e se concentra no seu final. Não foi nem uma nem duas vezes que disseram dever Alencar terminar sua peça no encontro entre o pai e a filha, quando esta tomba, como morta, enquanto o pai grasna e gargalha. É que ali é o final do drama, o último degrau da degradação, o fim do inferno. Depois, o nada. Mas Alencar dá a volta em sua roda - e sai do inferno. Carolina sobe a uma espécie de limbo, onde, aos cuidados de seu amado e dos amigos que lhe ficaram fiéis, ela se reconcilia com o mundo e com a vida. Quanta diferença de Marion, aniquilada pela recusa do amado Didier, depois de ter-se prostituído novamente para salvar a sua vida, entre mil e uma hesitações que dividem o seu ser, preparando-o para a vertigem e o abismo. Ou mesmo quanta diferença de Margueri te, cujo destino, melhor do que o de Marion, é entregar pacificamente a alma a Deus, que a amará como o seu Armand não soube amá-la. É o Epílogo de Alencar que força o drama a ser comédia, e transforma o inferno em purgatório, a cruz em comunhão, a Paixão em Natividade: da casca da prostituta sai o espírito da maternidade - não para a outra vida, mas para esta, entregue à filha do homem que a perdera, e que seu amado, Luís, perfilha. Por esta razão essa comédia é crispada: sua razão de ser é a tensão entre a sua crispação de drama e a sua finalização de comé-

dia. Um trecho do prefácio (de Alencar) com que a peça foi publicada em 1859, reforça esse pensamento:

> "A crítica sensata e judiciosa, já expressa no jornalismo pelo Sr. Dr. F. Otaviano, já discutida em conversa por companheiros de Letras, pronunciou-se contra o epílogo. Um pensa que terminada a ação naturalmente no 4º ato, tudo quanto siga é estranho ao drama. Outros entendem que a regeneração surge imprevista, e consuma-se rápida, deixando por isso de calar no espírito do espectador, fortemente impressionado pelas cenas anteriores.
>
> Não contestarei essa opinião, a que aliás o público por algum daqueles motivos, parece ter dado razão. Direi somente que sem o epílogo o pensamento da minha comédia ficaria incompleto; ela seria apenas uma nova encarnação do velho tipo de Manon Lescaut; encarnação brasileira, é verdade; mas por isso mesmo desbotada e macilenta, porque a vida exterior da nossa corte não podia emprestar-lhe as cores e o brilho das grandes cidades européias".

Nas diferentes sociedades americanas, formadas no contato agreste com aquilo que para a consciência européia era uma nova natureza, desenvolveram-se diferentes versões do mito de um novo homem, de que o herói do faroeste ainda é remanescente. Pois aí, mutatis mutandis, esta o mito de uma nova mulher, desgraçada e redimida, coadjuvada por um novo homem, seu amado Luís, que, no fim, é sagrado cavaleiro desse novo mundo. No Epílogo, Luís declara sua intenção de casar com Carolina; os amigos se assustam com a idéia. Meneses, jornalista, raisonneur da peça, que diz em outra oportunidade que "como filósofo, posso condenar algumas aberrações da sociedade; como cidadão, curvo-me a elas e não discuto", interroga o amigo:

> "Digo que terás de sustentar contra o mundo um combate em que muitas vezes sentirás a tua razão vacilar. A sociedade abrirá as portas à tua mulher: mas quando se erguer a ponta do véu, hás de ver o sorriso de escárnio e o gesto de desprezo, que a acompanharão sempre. Toda a virtude de Carolina, toda a honestidade de tua vida, não farão calar a injúria e a maledicência. Tens bastante força e bastante coragem para aceitar esse duelo terrível de um homem só contra uma sociedade inteira?"

A resposta de Luís tem o valor de um juramento:

"Tenho!"

Retruca Meneses:

> "Então, faz o que te inspira o amor; é um nobre mas inútil sacrifício".

O diálogo se passa na cena 5 do Epílogo, logo antes do reencontro de Carolina com sua filha. A posição de Meneses, é, sem dúvida, cética; Luís recém lhe confessara que seu amor, na verdade, estava "morto" pois o desengano que Carolina lhe propiciara fora fatal. Mas a frase de Meneses, a seguir, dá conta de que esse amor de fato não morrera. Só mudara de natureza. Ademais, o diálogo entre Luís e Meneses tem o andamento marcado que é próprio de um ritual. O "Tenho!" de Luís é propósito e compromisso. O "então, faz o que te inspira o amor", de Meneses, mesmo seguido do outro comentário, equivale à designação para um posto de combate que glorifica o herói. Esse combate será rude, tanto na frente externa, quanto na interna. Não esqueçamos, é um casamento bran

> "Carolina: (...) Dize, dize que me amas, para que não me arrependa de ter aceitado este sacrifício!...
> Luís: Amo-te, Carolina.
> Carolina: Mas se não puderes esquecer... Se a lembrança do passado surgir como um espectro... Não me acuses, Luís!... Foste tu que o exigiste!
> Luís: Não tenhas esse receio, Carolina. Tu és minha mulher perante o mundo. Perante Deus...
> Carolina: O que sou?
> Luís: És minha irmã.
> Carolina: Tens razão! O nosso amor é impossível.
> Luís: É puro e santo!..."

Depois Carolina dirá que vai viver para sua filha. E Luís, na presença de todos, lhe restitui as fitas de cabelo que ela perdera na noite de sua sedução, anos atrás:

> "São o emblema de tua vida e a história da minha. São as asas de um anjo que as perdeu outrora, e a quem Deus as restitui nesse momento".

Deus é Deus; Luís, modestamente, é seu profeta. No seu gesto há mais do que a remissão de uma mulher - ou mesmo do que da mulher, já que desde Eva, é a mulher símbolo e agente catalizador da perdição. O que este herói tenta redimir, ao mesmo tempo em que enfrenta, é a sociedade e a civilização como um todo, pois estava indelevelmente marca

do no teatro realista moralizador que a mulher perdida era fruto da dissolução dos costumes, da féerie urbana, do salão, da vida borbulhante como uma taça de champanha, para ficarmos na retórica da época e utilizada na própria peça de Alencar. Essa marca está presente nas peças sobre o tema, e Alexandre Dumas Fils a sintetizou de maneira admirável no prefácio que escreveu para La dame aux Camélias em dezembro de 1867 (2). Ele associa o surgimento desse "amor licencioso" ao relacionamento das costureiras e atendentes de lojas, de Paris, com os estudantes, artistas e boêmios do Quartier Latin. Mas aí ainda havia amor:

> "L'amour, le travail, étaient donc encore de la partie. Marguerite Gautier ou Marie Duplessis, comme vous vou drez, sortait des rangs de ces femmes. Elle avait été grisette, voilà pourquoi elle avait encore du coeur".

Depois vieram a moda, a riqueza, Paris em seu esplendor e degradação:

> "On créa les chemins de fer. Les premières fortunes rapides faites par les premiers agioteurs se jetèrent sur le plaisir, donc l'amour instantané est un des premiers besoins. Ce qui, chez les filles pauvres, n'était qu'une consequence, devint une cause première. Les facilités nouvelles de transport amenèrent à Paris une foule de jeunes gens riches de la province et de l'étranger. (...)Il fallut fournir à la consommation sensuelle d'une population progressante, comme à son alimentation physique: la liberté de la boucherie, dans un autre genre".

Esse prefácio é de quase 16 anos depois da primeira apresentação da peça, em fevereiro de 1852. É uma justificativa de porque Marguerite Gautier amava, entre outros raciocínios sobre o espraiamento da prostituição e do adultério. Tem o ar de mea-culpa e de revisão mais conservadora do que o drama sobre o tema. Mas ele capta algo que, como disse, já estava marcado na peça: Marguerite fora grisette, de fato, e a cidade, em sua consommation sensuelle, com sua population progressante, a elevara a prêmio máximo daquela alimentation physique. Aquilo que lá era "progresso", aparece na peça de Alencar como imitação: a Corte, ou esse mundo em torno da prostituição, que também há nela, quer ser como Paris, como os velozes temps modernes. Mas Luís arrosta tanto esse mundo como os preconceitos que ele provoca: ele é totem, reencarnação vi-

va de qualidades perdidas - mas que apontam para o futuro. Mas como tal é também tabu: não pode ser tocado, ele está exposto, é o pára-raios da humanidade; daí seu "casamento virginal" e o caráter de irmã que ele atribui, na intimidade, a Carolina. Some-se a isto o fato de que Luís, aos olhos da opinião pública do século XIX, ao casar-se de fato, com Carolina, quer dizer, ao aceitar ter relações sexuais com um"corpo já tocado", se aviltaria. Quer dizer, teria rebaixada a sua condição de herói de um novo tempo. Um herói chifrudo que se compraza de seus chifres é um sátiro, um ser infra-humano, não um novo homem. A linguagem desta análise pode ser rude: mas Alencar também é, e mais ainda, os tempos e preconceitos que ele queria que seu herói derrubasse com um "sim". Luís cresce porque desafia todos os corpos : o social e o natural, neste fim que reintegra a prostituta no sentimento familiar, graças à maternidade, e que, com tal vertiginoso movimento de rainha quer redimir a civilização junto às pedras brancas da pureza em sua eterna luta contra as pedras pretas do mal.

Já falei muito de Luís; e se assim preferi foi para contrapor essa análise à que Alencar faz de Carolina, no artigo que publicou sobre a peça, depois de sua apresentação e proibição, já citado aqui antes. Diz ele:

> "Carolina, a protagonista, é um tipo que me esforcei por copiar; não é uma criação minha. Um crítico bastante benévolo chamou-lhe um retrato d'après nature; se assim é, consegui o meu intento apresentando a realidade da vida, e descrevendo a luta da mulher que esqueceu os seus deveres contra a sociedade que a despreza.
>
> Esta menina pobre, excitada pela leitura de romances e pela imagem do luxo, desdenha o amor puro de seu primo, e é seduzida por um moço rico que lhe acaba de perder a imaginação; desse primeiro erro nascem outros como consequências necessárias e fatais; ela percorre todos os degraus da escala desde a pobreza até o luxo, desde o luxo até a miséria.
>
> A sua existência torna-se uma punição viva de todos os cúmplices do seu êrro (...)"

Daí Alencar (segue citando) fala de Meneses no IIIº ato, em que ele compara Carolina a um "flagelo da Providência" que pune a todos: aos seus pais, porque a instruíram, mas não lhe deram educação moral ("leste muito ro

mance e nunca leste o teu coração"); ao sedutor, porque lhe deu uma filha e lhe despertou uma paixão verdadeira (este é o sátiro que se compraz de seus chifres); ao segundo amante porque enquanto este a enriqueceu ela o empobreceu e o desprezou depois de pobre; e também reservou uma punição para si mesma.

"Essa punição de que fala Meneses"

prossegue Alencar

> "é o amor que Carolina tem por Luís e que ele acaba de descobrir; é a idéia do desfecho da ação que se encontra desenvolvida no epílogo; é esse suplício de Tântalo de que falei; esse sentimento que tem vergonha de si mesmo; essa afeição impossível da mulher que se reconhece indigna; é enfim essa paixão odienta da criatura, que vendo-se pela sua falta, pelo seu passado, pelas leis da sociedade, afastada do objeto que ama, se revolta contra tudo e contra todos."

Defendendo-se contra a proibição policial e a acusação de ofender a moralidade pública, Alencar cobre seu final com as cores do opróbrio e da vergonha, além do sacrifício. Assim minimiza, taticamente, o que ele tem de espetacular e de reerguimento real da "decaída". Alencar diz mais adiante que Luís devia casar-se com Carolina porque isso "constitui a última punição" da protagonista, "mostrando-lhe a impossibilidade do seu amor". Estamos novamente, como em O demônio familiar, embora com termos e motivações diferentes, diante de uma punição que é prêmio e de um prêmio que é punição. A solução de Alencar, apesar de seus argumentos, prima pela ambiguidade, e esta ambiguidade era um desafio(3). Alencar trata suas personagens e suas ações como as peças de um jogo que ele move a seu bel prazer - mas parece esquecer que esse jogo enfrenta preconceitos que tinham seu braço armado. Sua confiança no teatro como elemento de transformação fê-lo esquecer que o preconceito não era apenas uma questão de idéias, mas também de polícia. Eis aí, se quisermos, a "falha trágica" do autor de que, diga-se de passagem, ele nunca se recuperou de fato. A proibição de As asas de um anjo marca o começo de seu desgosto com o teatro - que, apesar das peças representadas posteriormente, continuará a se ampliar até o episódio de O Jesuíta e seu fracasso.

Alencar revela a mesma "ingenuidade" - se é que se pode dar tal

nome a tal fé nos poderes do teatro - ao justificar a cena do encontro entre Carolina e seu pai, que deu motivos a muitas das reclamações de imoralidade que se fizeram ouvir.

Diz (ele) que isso representa a última degradação de Carolina, e que ali não há qualquer palavra ou "gesto duvidoso":

> "Nem uma palavra, nem um gesto duvidoso revelam que se vai passar um fato escandaloso; além de que a circunstância de jogar-se a cena à beira da rampa, a descoberto, em face de todos os espectadores, devia tranquilizar aqueles que não julgassem o autor, o empresário e os artistas homens faltos de senso.
> Mas o grande argumento resume-se na seguinte interrogação: -"O que se ia passar?"... Eu respondo, como responderão todos os que tiverem compreendido a cena; não se ia passar nada".

E Alencar prossegue na argumentação alegando que a embriaguez do pai e o estado febril da filha, que estava doente, "deixam bem ver que aquele encontro efêmero e casual não podia ter nenhuma consequência".

Devo dizer que acredito piamente nas intenções do autor. Mas também é verdade que, se o teatro podia ser tribuna, ou púlpito, também é uma poderosa caixa de ressonância, que amplia e intensifica tudo que ali se passa. Um mendigo na rua talvez só nos atrapalhe o caminho; em cima de um palco, ele nos comove até as lágrimas ou até os mais encendiados propósitos de revolução social. Mais: o espetáculo, enquanto dura, é pouco afeito a provocar nos espectadores a percepção fina de filigranas e detalhes. A leitura da peça nos convence de que "não se ia passar nada", porque nada, de fato, se passou. Mas o que importa (não) é isso: o decisivo é o fato de tal cena ter chegado ao palco, quando, na ótica das conveniências, deveria ter ficado nos porões de cada um, sem direito à luz.

Marguerite Gautier escondia, no coração, o espírito, ou uma réstia, de pureza e castidade. É essa réstia que a faz uma personagem cujo ser se define sobretudo por sua inteireza ética; ela, acesa pelo amor por Armand Duval, revela a "verdadeira" face da ex-grisette, que ela nunca perdera. Entretanto, esse fundo aparece inteiramente, em todo o seu esplendor, apenas no final, depois que aquele mesmo amor apressou-lhe a morte. O mesmo sucede com Marion Delorme, embora esta, enquanto

personagem romântica tout court esteja um passo além das considerações de ordem ética. Não que elas não existam; mas não são elas que lhe definem, em última instância, o ser enquanto personagem. Marion é, antes de mais nada, uma mulher que ama demais, que se deixa arrastar pela paixão, e cujo gesto, de se entregar para salvar o amado, só a degrada aos olhos deste. Ela fica exposta, hesita, divide-se entre o sentimento da pureza recuperada e o sentimento da paixão por Didier. Ela não se entrega propriamente ao enviado do Cardeal; este a põe numa ratoeira, da qual ela não tem saída, e ela vive brutalmente esse encontro com a desrazão do mundo, corporificada na cena final quando se vê face a face com a monstruosa liteira de Richelieu, cuja face não se divisa, e que simboliza o tempo, a morte, o destino, o poder despótico do Estado englobados numa (única) percepção. Com Marguerite as coisas são um pouco deslocadas. Armand lhe desperta o amor, e o sentimento da pureza. Depois, Georges Duval, pai de Armand, lhe exige o sacrifício de abandoná-lo, em nome do casamento da filha (cujo nome é um programa ideológico: Blanche) e em nome da "verdadeira" felicidade do filho. Marguerite também hesita, também se coloca em dúvida, e também está numa ratoeira. Mas sua ação é direta, é conformada por uma inteireza que a faz, momentaneamente, descobrir forças quase sobre-humanas. Ela as utiliza para se controlar quando Armand a insulta, e nada revelar ao amado sobre o acordo que fêz com M. Duval. Marion espalha sua desdita aos gritos e genidos, que a tornam patética; Marguerite cala, guarda seu segredo e o transforma em ascese à mão direita de Deus Pai. Marion é paixão, sentimento em estado puro, que não conhece meias medidas, e que exige todos os sacrifícios pelo bem estar do amado, mesmo aqueles que ele não compreenda. Marion não é necessariamente boa, nem má: é uma mulher que ama sobre as considerações de ordem ética. Tanto é assim que de início esconde sua condição verdadeira, de mulher de "vida alegre", ao amado. Marguerite é boa, sobretudo; é uma mulher cuja bondade, cujo "verdadeiro caráter" é despertado por um amor apaixonado e sincero, e que exige todos os sacrifícios pelo bem estar do amado, mesmo aqueles que ele não compreenda. Marguerite é necessariamente boa: é uma mulher cujo amor se moraliza e se confunde com uma é

tica de remissão e redenção. Tanto é assim que no final ela esconde sua condição verdadeira, de auto-sacrifício imposto, ao amado. Carolina, embora não tenha o esplendor de Marguerite, se aproxima mais dela do que de Marion, não resta dúvida. Sob as roupas da prostituta, se o corpo foi "maculado", ficou o coração de mãe, a admiração por Luís, e a consciência da própria "degradação", cujo fole animador era o imorredouro amor pelo primo. Carolina também é boa, no fundo, porque quem é mãe sempre será. É sobre este alicerce que Luís baseia seu casamento, mesmo contra a opinião do amigo jornalista. E o que Alencar não percebe é que, ao arranjar as coisas desse modo, na caixa de ressonância que naturalmente é o palco, transformava Carolina em bandeira e Luís em porta-bandeira; além disso, fazia do casamento, seu arranjo particular do mito da mulher perdida, um desafio à moral conservadora e estrita que justificava a existência de tais dramas e de tais mitos. Alencar alega que sua peça foi proibida porque não se pode representar, no cenário brasileiro, aquilo que se pode representar no cenário alheio.

> "...esqueci-me porém que tinha contra mim um grande defeito, e era ser a comédia produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas cobre a chaga da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade.
>
> Assistindo à A dama das camélias, ou As mulheres de mármore, cada um se figura que Margarida Gautier e Marco são apenas duas moças um tanto loureiras, e acha espírito em tudo quanto elas fazem ou dizem; assistindo a As asas de um anjo, o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos".

Apesar de um certo exagero nos termos, Alencar tem uma ponta de razão. Brecht mesmo dizia, na Alemanha nazista, que se não lhe deixavam falar da Alemanha ele falaria da Áustria; este raciocínio é o negativo daquele, e tem também sua parcela de razão, embora revele o que falta no de Alencar: noção de estratégia. Alencar e o teatro realista, apesar de todas as críticas e acusações, confiavam naquilo a que chamavam de "sociedade", e em que ela fazia, senso, ou faria com algumas

"reformas" aqui e ali: essa também é uma distância que vai entre os seres de Marguerite-Carolina e Marion. Foi essa confiança que fez Alencar não perceber que desafiava, além de qualquer limite, a própria moralidade que dava pano de fundo adequado ao enredo de sua peça. As asas de um anjo - assim como as suas predecessoras La dame aux camélias e Marion Delorme, é bom que se esclareça - também encontrou a parede da Censura. Na "falha trágica" do nosso autor houve um toque irônico: Alencar tornou-se tão conservador, do ponto de vista moral, ao "arranjar" o final de sua peça, forçando a tal ponto a imagem da degradação da prostituta, e remindo-a de modo tão avassalador, em vida e não à beira da morte, que se tornou um desafio à própria moralidade conservadora. Outro não é o juízo vetusto de José Veríssimo no texto já citado antes, da História da Literatura Brasileira:

> "As asas de um anjo, representadas em 1858, exageravam este propósito moralizador até exceder os limites necessários dos direitos da arte".

Em que consiste"exagero" no propósito moralizador? Consiste em se fazer tão moralista que se exponha, por algum meio, a hipocrisia da moral convencional, e que se quer defender, ou reformar. As reações diante de sua peça puseram a nu algo dessa hipocrisia.

Esse "algo" veio à tona motivado talvez pela própria peça. Carolina provoca:

> "Quero ver a meus pés, um por um, todos esses homens orgulhosos que tanto blasonam de probos e honestos"
> (Ato II, cena 9)

Ou:

> "Mas seriamente, os senhores não me compreendem. Nem sabem que para uma mulher não há ouro que valha o prazer de humilhar um homem"
> (Ato III, cena 5)

As investidas de Carolina contra a submissão da mulher são sempre compensadas pelo raisonneur Meneses, espécie de combinação de amigo fiel e má-consciência, o homem que se diz filósofo e como tal crítico da sociedade, e ao mesmo tempo cidadão e como tal seu porta-voz (curvado). Carolina, já no final de seu declínio, no IVº ato, reclama de que a sociedade condena irremediavelmente a mulher, e sempre guarda u-

ma porta aberta para o homem arrependido de suas faltas. A isso retruca o jornalista (cena 7):

> "Talvez seja uma injustiça, Carolina; mas não sabes a causa?... É o grande respeito, a espécie de culto, que o homem civilizado consagra à mulher. Entre os povos bárbaros ela é apenas escrava ou amante; o seu valor está na sua beleza. Para nós, é a tríplice imagem da maternidade, do amor e da inocência. Estamos habituados a venerar nela a virtude na sua forma a mais perfeita. Por isso na mulher a menor falta mancha também o corpo, enquanto que no homem mancha apenas a alma. A alma purifica-se porque é espírito, o corpo não!... Eis porque o arrependimento apaga a nódoa do homem, e nunca a da mulher; eis porque a sociedade recebe o homem que se regenera, e repele sempre aquela que traz em sua pessoa os traços indeléveis do seu erro.
> Carolina - É um triste privilégio!...
> Meneses - Compensado pelo orgulho de haver inspirado ao homem as coisas mais sublimes que ele tem criado."

Na peça, há um terceiro ponto de vista, representado por Luís, que, no caso desse diálogo, intervém logo a seguir:

> "Luís - Penso diversamente, Sr. Meneses. Por mais injusto que seja o mundo, há sempre nele perdão e esquecimento para aqueles que se arrependem sinceramente: onde não o há é na consciência. Mas não se preocupe com isto agora, Carolina; vê que não lhe faltam amigos, e essa mão que deseja, aqui a tem!

Esse debate, que é constante entre as personagens, saiu do palco e ganhou a imprensa. A forma que o debate assumia variava conforme o tópico escolhido para discutir a peça; mas quase sempre a discussão passava ou voltava-se diretamente para o ponto de se a peça ofendia ou não a moralidade - coisa que, como vimos, Alencar pensava ter neutralizado.

As asas de um anjo saíram de sua pena na época de seu maior sucesso; os fins de 1857 tinham revelado três produções suas, todas bem aceitas, embora o entusiasmo variasse conforme as peças. O Diário do Rio de Janeiro, em sua edição de 13/1/1858, assinala que As asas de um anjo havia sido encaminhada ao Conservatório Dramático, para Censura, entre 7 e 9 do mesmo mês. Explique-se: naquela época, as peças eram encaminhadas ao Conservatório, instituição oficial, para primeira censura. A instituição congregava os intelectuais do momento; Alencar mesmo

fazia parte dela. Se aprovada pelo Conservatório, a peça ia para o Chefe de Polícia, que dava a licença final. Este poderia proibir o que o Conservatório liberasse, mas não liberar o que ele proibisse. Em janeiro, entretanto, o Ginásio Dramático, onde a peça seria representada, entrou em reforma, só terminada em maio. Foi só nesta época que a peça recebeu o visto da polícia e subiu à cena. Mas ela fora concebida com as outras, ou quase isso, e dava continuidade direta à carreira meteórica e brilhante de José de Alencar no teatro.

Na edição do dia 29/5, lê-se o seguinte anúncio no Diário do Rio de Janeiro, referindo-se à reabertura do Ginásio Dramático, prevista para 30:

> "Primeira representação do magnífico drama em 4 atos, prólogo e epílogo, original brasileiro do Ilmo. Sr.Dr. José Martiniano de Alencar, dedicado pelo mesmo sr. ao Conservatório Dramático Brasileiro, intitulado
> AS ASAS DE UM ANJO
> No intervalo do prólogo para o 1º ato a orquestra executará uma polca mazurca intitulada
> AS ASAS DE UM ANJO
> composta pelo Sr. Antonio de Assis Asternold".

O anúncio prosseguia, falando da reforma da sala, dos "distintos cenógrafos", da comodidade das cadeiras e da instalação de um grande ventilador.

No dia 1/6, no Correio Mercantil, encontrei descrição da estréia, com muitos elogios para os atores, para a peça e para Alencar:

> "Às 7 horas já estava o pequeno saguão apinhado de espectadores, à espera que se abrisse a porta das cadeiras; porém,, mau grado, só foi aberta quase às 8 horas, hora esta a que se dignaram chegar suas Majestades Imperiais".

Depois:

> "Não queremos finalizar sem dizer que no fim do espetáculo foram chamados para receberem os cumprimentos do público o sr. Dr. Alencar e toda a companhia".

O título do trabalho é "Revista do Ginásio" e seu autor se apresenta como "Um assinante" - provavelmente um espectador constante daquela casa de espetáculo, quer dizer, que tinha "assinatura" para as peças ali encenadas, segundo os usos destes meados do século XIX.

Houve mais duas representações de As asas de um anjo. Os debates começaram a aparecer, mas tudo andava ainda às mil maravilhas. Na edição do Diário do Rio de Janeiro, de 5/6, lê-se notícia de que houve reunião do Conselho e da Assembléia do Conservatório Dramático, onde

> "O Sr. Dr. J. de Alencar apresentou proposta da nomeação de uma comissão incumbida de formular um projeto de lei para ser apresentado ao corpo legislativo, oferecendo garantias à propriedade literária, e especialmente à propriedade dramática.
>
> Aprovada a proposta, foram nomeados para essa comissão os Srs. Drs. Alencar e Félix Martins, e José Júlio Dreys".

A terceira récita de As asas de um anjo se deu no dia 17 de junho. Na edição desse dia, do mesmo Diário do Rio de Janeiro, lê-se:

> "Vai hoje à cena a comédia original As asas de um anjo, cuja representação foi interrompida pela moléstia de um ator.
>
> Os juízos vários e desencontrados que se têm feito à respeito desta peça podem hoje ser devidamente apreciados pelo público; ele dirá se há razão da parte daqueles que condenam o autor por ter querido imitar a escola realista, atualmente tão em voga na França".

No dia 20/6, um certo senhor "X.P." fazia análise arrasadora de Carolina, no Diário do Rio de Janeiro, concluindo que

> "O amor, que diz nutrir por Luiz, não é esse sentimento elevado, respeitável mesmo em suas exagerações, e que tantos crimes desculpa; é ainda uma paixão sensual ..."

Elogia Luís e Meneses, ressaltando que o último era indispensável porque sem ele os juízos de Carolina poderiam passar como corretos

> "e alguma alma inocente poderia julgá-los incontestáveis".

Diz que "o drama" deveria findar no IVº Ato, pois o Epílogo "esfria o interesse, e nada aumenta em moralidade". E segue, pondo o dedo na ferida:

> "É a medo que aventuro mais uma reflexão: - Pareceu-me que a dignidade do palco sofreu com o desenvolvimento da cena de lupanar entre o pai e a filha, que bastaria esboçá-la..."

Na quarta-feira, 23/6, a "Crônica diária" do mesmo jornal registra a proibição da peça e reproduz o ofício do "juiz inspetor do

teatro Ginásio Dramático" dirigido ao empresário daquela casa, onde se dá ciência de que "Sua Excelência o Sr. Dr. Chefe de Polícia deliberou remeter (a peça) ao Conservatório Dramático para ser reconsiderada". No mesmo exemplar estampa-se a defesa de Alencar, onde este repele as acusações de imoralidade, defende o seu texto como moralizador - da sociedade e do teatro - defende a linguagem que suas personagens utilizam, dizendo que ela é compatível com o palco, defende a cena do IVº ato e declara que não admitirá reconsideração do texto. Ainda no mesmo dia, uma certa ou um certo "Saffie" responde ao "X.P." anterior, defendendo a peça por inteiro, embora reconheça que a cena do IVº ato deixava o público "como doido de um grande golpe":

> "É uma cena grandiosa, é verdade: são dois vícios, duas forças que se chocam, produzindo recíproco abalo; é a embriaguez cedendo à voz da paternidade enferma gemendo ao apelo da consciência; de um lado o homem que desce, do outro a mulher que se eleva, ambos trajando o crepe do remorso, ambos soltando um brado de agonia quando se encontram no mesmo terreno".

Depois da descrição desta cena, que reconhece ser "hedionda" em seu conteúdo (não pelo fato de estar na peça), diz:

> "No epílogo porém a correção é perfeita e cabal, pode até ser para alguns demasiadamente severa; é então que o castigat mores da nova escola se traduz abertamente, não no sacrifício do amante, mas na sentença que ele profere, lata, infinita: nunca suprir na existência privada dessa mulher, que o adora e respeita, a imagem repugnante do homem que aviltou-a; para ela não há mais amor no futuro; seus lábios secarão; seu coração mirrará solitário, sempre!
>
> Aqueles que não enxergam nesta cena um alcance maior do que o que se manifesta no desfecho do 4º ato; os que não vêem nela esse castigo providencial, essa expiação moral que a sociedade não poderia impor à mulher, de cuja fronte pura arranca as virginais aspirações do afeto, senão por meio desse homem são que representa o tipo melhor de todas as épocas; os que preferem a expressão assustadora de um gesto à persuasão lógica da palavra; pendem mais para as pantomimas do que para o drama moderno".

Alencar recebeu a solidariedade de muita gente, como Quintino Bocaiúva, em dois artigos enormes e retóricos; ou do folhetinista "S.F.", muito constante no Diário do Rio de Janeiro, que, depois de distribuir alguns

elogios à peça, ao autor, e a outras peças (O demônio familiar e O crédito), declara:

> "Embora eu pertença ao grupo que combate essa escola, declino a honra de ter por auxiliar a polícia." (27/6)

Apesar dos argumentos de "Saffie", havia quem julgasse a peça muito assustadora em tudo - nos gestos e na persuasão lógica. Foi o caso de "M.T.", em artigo de 24/6, no Correio Mercantil. Diz que Alencar, levado por "vertigem desculpável", em busca de sucesso, afastou-se do bom caminho de O demônio familiar, e que As asas de um anjo não foi bem recebida pelo público.

> "A clareza demasiada das cenas 7ª do Prólogo, 6ª do 2º ato, 1ª, 3ª e 7ª do 3º, 11ª e final do 4º, afugenta do teatro o chefe de família que leva a sua filha pura a um camarote para passar algumas horas distraída e com proveito para o espírito e não para presenciar lances e ter explicação embora em termos comedidos do que vai pelos prostíbulos. As idéias fatalistas de Carolina não devem atuar na inteligência das mulheres nem mesmo represadas passo a passo pelas sãs teorias filosóficas de Meneses; a gaze cândida e sagrada do noivado não deve ser o véu que cubra alfim (sic) a fronte nodoada e impudica de Phrynéa".

Ajudemos um pouco o defensor da gaze sagrada. A cena 7ª do Prólogo é a em que a alcoviteira Helena diz a Carolina como e quando o sedutor Ribeiro a virá procurar (não é sequer a própria cena da sedução, que começa de fato na 13ª e se estende pela 14ª). Na 6ª do IIº Ato, Carolina declara e argumenta, com Luís, que pretende deixar seu primeiro amante, Ribeiro, por outro homem, Pinheiro, e que o único modo de se evitar isso é que ele, Luís, a ame, coisa que nosso herói regenerador, ainda despeitado, recusa. Luís diz que seria aceitável, ainda que não justo, se Carolina permanecesse junto de seu primeiro afeto; mas que passar de um para o outro a torna objeto de desprezo. Na primeira do IIIº Ato, a mesma Helena conta como um "Sr. Fernando", casado, propiciou, por leviandade, que sua esposa encontrasse com Carolina no teatro, em disputa por um mesmo camarote, sendo que ele havia prometido o tal camarote... a ambas. A esposa retirou-se ofendida; Carolina ficou; segue-se uma discussão entre Carolina e Meneses, além de Araújo (também amigo de Luís), onde a protagonista espinafra o mundo das convenções sociais:

> "...as que se dizem honestas cobrem com o nome do mari

> do e com o respeito do mundo os escândalos de sua vida. Muitas casam por dinheiro com o homem a quem não amam: e dão sua mão a um, tendo dado a outro a sua alma! E é isto o que chamam virtude? É essa sociedade que se julga com direito de desprezar aquelas que não iludem a ninguém, e não fingem sentimentos hipócritas?..."
>
> (...)
>
> "Que importa que esses senhores que passam por sisudos e graves nos condenem e nos chamem perdidas?... O que são eles? ... Uns profanam a sua inteligência, vendem a sua probidade, e fazem um mercado mais vil e mais infame do que o nosso, porque não têm nem o amor nem a necessidade por desculpa; porque calculam friamente. Outros são nossos cúmplices, e vão, com os lábios ainda úmidos dos nossos beijos, manchar a fronte casta de sua filha, e as carícias de sua esposa. Oh! Não falemos em sociedade nem em virtude!... Todos valemos o mesmo! Todos somos feitos de lama e amassados com o mesmo sangue e as mesmas lágrimas!"

Pelo IIIº ato a fora, Carolina prossegue suas diatribes em tom semelhante; é o que deve ter desgostado ao Sr. "M.T.", que não se julgava feito de lama. Na 11ª do IVº Ato, Carolina confessa muito de seus sentimentos e desesperos íntimos, com a passagem do tempo, que lhe rouba a única coisa que ainda tem - a beleza. E a cena final é a já famosa do reencontro entre pai e filha. Assinale-se que em "Páginas Menores", do mesmo Correio Mercantil, de 5/7, encontrei menção ao fato de que fora esse Sr. "M.T.", quem lavrara a "ordem, para se suspender as representações do drama do Sr. Dr. Alencar" (4). Ele não era o Chefe de Polícia, mas sua crítica está redigida como se o autor, ao ler a peça, tivesse intenções censórias, detalhando cenas inconvenientes. Por outro lado, no caso do Sr. "M.T.", a oposição à peça se baseava em restrições a ela como um todo, embora este ou aquele episódio pudesse ser considerado mais chocante. A crítica do Sr. "M.T." assinala tanto a exposição das idéias de Carolina, que ele julga "fatalistas", como a própria idéia do casamento da prostituta, como coisas reprováveis na peça. Quer dizer, ele era contra a versão total que Alencar deu do mito da mulher perdida. Mas era contra mais coisa ainda.

"M.T." critica a soltura de linguagem na peça. Exemplo: Luís trata o tio, pai de Carolina, por "tu"...

Investe contra a concepção de teatro de Alencar tinha, que era a de combater o que julgasse vicioso pela exposição e discussão do vício e suas raízes:

> "Nem tudo quanto vê-se pinta-se; nem tudo deste mundo mostra-se. Há cenas que se não copiam, porque sua hediondez repugna; quadros que, ainda quando se encontram, não se fitam; fatos e estados em cuja apreciação não deve o homem demorar-se, quando mais não fora se não por que, ante o estudo deles, sua grandeza abatera-se mesquinha, e desapareceria esse orgulho útil e benéfico que dá elevação às suas ações e sentimentos, e ergue-o até quase a entestar com a Divindade; tipos como a meretriz, o sodomista, e outros, que, por dignidade da espécie humana e do teatro, não devem ser expostos em um palco.
>
> A missão do artista não é copiar exata e servilmente a natureza, muito menos para exibir ao público o lado mau da mesma e as suas chagas; é com o embelezamento na imitação que o gênio revela a posse desse fogo santo, que Deus, por distinção, só dá aos seus eleitos.
>
> Não quero dizer que no teatro não possa o autor mostrar um tipo ou outro vicioso; mostre-o, porém, não quando engolfado na torpeza e ainda assim por tempo curto, sem a úlcera escancarada e ainda sangrenta".

O debate prosseguiu, em torno da peça, do Conservatório e da polícia. Houve até quem aventasse que na raiz do problema estaria um confronto entre a autoridade da polícia e a do Conservatório. Veja-se o Diário de Rio de Janeiro, 2/7, carta de Amaral Tavares a Alencar:

> "...é uma questão em que de um lado o Conservatório Dramático e do outro o Chefe de Polícia acham-se frente à frente, medindo-se, como dois esforçados atletas se consideram na proximidade da luta em que vão empenhar-se".

O Conservatório não era uma entidade monolítica. Havia, nela, quem compartilhasse de sentimentos muito próximos aos do Sr. "M.T." . No dia 19/7 o Diário publica dois pareceres do Conservatório, sem assinatura, como era praxe, proibindo a representação da peça A estalagem dos trampolineiros (L'auberge des adrets), sob a alegação de que a peça investe contra a família, a propriedade e a religião. O primeiro parecer data de 22/6; e o segundo, de 25 do mesmo, em cima, portanto, da proibição de As asas de um anjo. Ainda que de modo não explícito, o segundo parecer se refere a este caso, depois de investir contra"as

subversivas idéias da inculcada escola regeneradora" e contra "o perigo dos princípios socialistas":

> "Se reconhecemos que o teatro é necessário para guiar o povo, animá-lo por nobres emoções e inculcar-lhe os verdadeiros princípios do justo e do honesto, como consentimos que essa arma poderosa seja empregada contra a sociedade para feri-la em sua tríplice base: a religião, a família e a propriedade?
>
> O que responderemos ao governo quando nos pedir conta do uso que temos feito da atribuição que nos conferiu de velarmos pelo respeito dévido à religião, aos poderes políticos do Estado, e à moral e decência pública?
>
> Não estamos já colhendo o fruto de nossa culpada tolerância, recebendo insinuações da polícia para reconsiderarmos a licença dada para a representação de uma peça apontada como altamente incoveniente e imoral?
>
> Não estaremos com a nossa excessiva tolerância e indulgência fazendo um desserviço a belos talentos, como alguns que temos, concorrendo para que se estraguem na propaganda das idéias do realismo, poetizando o vício e sofismando até os mais belos princípios do Evangelho, quando poderiam prestar relevantes serviços ao país pleiteando denodadamente pela santa causa da religião, da família e da propriedade, ameaçadas pelos pretendidos reformadores da sociedade ?
>
> Não se me diga que o rigor na censura trará em resultado a decadência e a extinção dos teatros por falta de peças. Tal receio é infundado, mas quando fosse real, quando não houvesse outras produções além das inconvenientes e imorais, penso que a sociedade ganharia mais em não ter teatro do que em tê-lo só para depravar com espetáculos vergonhosos as classes menos esclarecidas, familiarizando-as com tudo quanto há de licencioso e cínico; aconselhando-lhes o desprezo das mais santas instituições e dos sentimentos de que mais se deve ufanar a humanidade: a religião, o amor, a paternidade, o casamento, a amizade, a dedicação, a probidade e a virtude."

Ambos os pareceres, especialmente o primeiro, que não cito para não cansar o leitor, misturam romantismo, realismo e socialismo num mesmo caldeirão; o primeiro chama a tudo e a todos de "a depravada escola dos reformadores modernos" e diz que o seu objetivo é "a supressão do casamento" e "a abolição da família".

A partir daí o debate sobre a questão de As asas de um anjo esmorece na imprensa. A 20 do mesmo mês de julho Alencar se afasta da direção do Diário, de que era Redator Chefe. Não vejo qualquer liga-

ção necessária entre os dois fatos, exceto no sentido de que seu ânimo não deveria ser dos melhores. O tão denodado e confiante campeão da moralidade e do teatro nacional encontrara o paredão da censura. Há uma enorme ironia nisso, e Alencar, de fato, nunca se recuperou completamente da ferida que lhe ficava na alma. Dos dramas da sociedade brasileira Alencar pretendera tirar a comédia da sua reintegração, e da sua integração no cenário civilizado. Ironicamente, desse impulso, que era cômico, renasceria o drama da repressão e da marginalidade a que ele, como autor proibido, se via, ainda que momentaneamente, relegado.

Alencar não compreendera a instituição do Conservatório, da Polícia, nem a natureza das censuras que recebia. Para mostrar esse ponto, recorro novamente ao judicioso e claro Gonçalves Dias, no seu prefácio a Leonor de Mendonça, quando discute porque não realizou, em sua peça, tantas inovações quanto poderia, ou desejaria, se consultasse unicamente a sua inspiração. Façamos do seu o nosso juízo, e reconheçamos nele a melhor defesa da peça de Alencar, embora este prefácio fosse escrito uma década antes dos acontecimentos a que nos referimos.

> "O drama é feito para ser representado, e entre nós só podem ser representados os que forem aprovados pela censura competente; de maneira que o nosso Conservatório Dramático na Corte, e um delegado ou subdelegado de polícia nas províncias, tem um veto onipotente contra o qual não há recurso, ou eu não o conheço. Quem nos dirá que na primeira folha do malfadado manuscrito não gravaria o Conservatório Dramático o seu veto? O veto é tanto mais fácil de ser exarado, que a lei não exige o porquê, tanto mais fácil que dele não há recurso senão para ele, e ainda tanto mais fácil que ou ele se aplica às produções estrangeiras, e o autor não pode ou não quer advogar a sua causa ou a nacionais, e estes temem quebrar a sua carreira; temor infundado, bem se vê, pois que o Conservatório é superiòr a estas ninharias; mas enfim é temor e contra ele não sei que haja medicina. A culpa quem a tem não é o Conservatório Dramático, folgo de o poder dizer com verdade; o Conservatório tem homens de conhecimentos, de consciência, e de engenho, homens que são a flor da nossa literatura e os mestres do nosso teatro. Mal me estaria a mim, autor efêmero e desconhecido, querer levar mão de um só dos seus louros, que eu sei quanto desinteresse carece, de quanta força de vontade, de que impulsão irresistível do gênio ou do fado, quem quer que entre nós se abalança a colhê-los no meio do indiferentismo da nossa gente e do sorriso quase mofador, quase compassivo dos que os

não deviam desconhecer. Mas digo que estes literatos e dramaturgos não podem ser úteis ali, porque executam fielmente a lei, que é um regulamento policial em vez de ser uma medida puramente literária. Digo até que os folhetins que se publicam no Jornal do Comércio, sob o título - Semana Lírica -, são em tudo de mais efeito e utilidade do que as censuras do Conservatório, mesmo quando a Minerva lhes dava tal ou qual publicidade. Quem tem a culpa é a lei; e tanto mais culpada é ela, que, se meia dúzia de mancebos, de seu motu próprio, se reunissem para o mesmo fim, a sua pequena associação seria necessariamente mais vantajosa às letras do que o instituto do Conservatório. Sem autoridade legal, os decretos dessa reunião ou associação, para que fossem de alguma importância, deveriam ser fundados na boa razão, na justiça e na imparcialidade. A sua crítica diária, hebdomadária ou mensal, publicada pela imprensa, chegaria ao conhecimento de todos, e, suscitando polêmica, serviria para iniciar o público nos segredos da arte, para formar-lhe o gosto, quando o não tivesse formado, e avigorar-lhe a opinião já criada, quando fosse a boa. Seria enfim uma instituição criadora em vez de não ser nem conservadora, frutífera em vez de ser estéril, e auxiliadora em vez de ser repressiva. O engenho não quer peias; é esta uma verdade hoje tão vulgarizada que não carece de demonstração. Bem é que de uma vez nos convençamos que deve haver liberdade de pensamento, não só para o jornalismo, mas principalmente para a literatura, que não é de razão nem de justiça, poder o ínfimo dos mecânicos encarar o seu pensamento nas suas obras, e que só ao poeta dramático não se permita deixar-se arrebatar livremente pela inspiração, mas antes seja constrangido, além de lutar com os nossos preconceitos, a meditar e a pesar a sua frase para que algum Argos vigilante não descubra nela longes de feições que ele não conhece, ou ressaibo de opiniões que não são dele. A liberdade de pensamento no drama não é como nós a entendemos, a só faculdade de o criar, mas também a de o publicar; e a sua primeira publicação é a récita. Se o drama não pode ser representado, mas o promotor consente que ele corra livremente impresso, dizem alguns que fica salva a liberdade do pensamento, e eu entendo que ela é muito mal entendida.

Não digo que favoreçamos a literatura, digo somente que lhe não devemos pôr mais tropeços do que os que ela em si já tem. (...)

Setembro de 1846"

Não foi o Conservatório que proibiu a peça de Alencar; foi a polícia. Mas eram ambos braços da instituição censória; e o ato desta não deixou de encontrar eco naquele - vide o parecer antes citado. Na sua defesa Alencar diz que a única acusação possível (mas não cabível) à sua peça era a de imoral, já que as outras duas justificativas para qual-

quer proibição referente ao teatro, o ataque às autoridades constituídas e o desrespeito à religião, decididamente não se aplicariam no caso. Com esse pressuposto, bate na tecla da moralidade de sua peça e na de que o ato da polícia desrespeitava a instituição do Conservatório.

Alencar não viu que, partindo da perspectiva de integrar e salvar a tudo e a todos e levando às últimas consequências a concepção do palco como se fosse tribuna, transformara Carolina em tribuno, e bem mais forte do que o contraditório Meneses ou o galhardo Luís. Igualmente não percebeu ser isso o que tornava sua peça inaceitável para os leões-de-chácara da moralidade pública, já que estes estavam acostumados a exigir das vítimas dessa mesma moralidade nada mais que silêncio e favores, como denuncia, sob outra forma, a própria Carolina:

> "Para uma mulher ser livre é necessário que ela despreze bastante a sociedade para não se importar com as suas leis; ou que a sociedade a despreze tanto que não faça caso de suas ações".
>
> (Ato I, cena 5)

2. A Expiação

O casamento branco não fora tão branco afinal; mas em compensação Phrynea também não era Phrynea; era Madalena - e disposta a enxugar com os próprios cabelos os pés de toda a sociedade. E como assim o fêz, assim ganhou o céu. Pronto: eis o resumo de A Expiação, que retoma as personagens de As asas de um anjo 13 anos depois do epílogo desta. Na verdade, a distância cronológica real entre ambas as peças não é tanta. As asas de um anjo é de 1858. Segundo Raimundo Magalhães Jr. A expiação foi publicada pela primeira vez, anonimamente, em 1868, ano em que Alencar chega ao Ministério conservador do 16 de julho, ocupando a pasta da Justiça. A introdução, do punho do próprio Alencar, leva a data de 15 de outubro de 1865. Com efeito, nas suas críticas de 1866, Machado de Assis já assinalara que a pasta, "sempre cheia", do autor, segundo lhe constava, tinha "duas peças mais" - O jesuíta e A expiação - além das já então divulgadas ou representadas.

Os acontecimentos básicos que servem de ponto de partida para mais esta comédia com "subtons" dramáticos são dois: primeiro, Luís não suportou o voto que fizera ao casar-se com Carolina; segundo, esta perdeu completamente o ar desafiador que tinha em As asas de um anjo, dando acabamento à sua "recuperação", esboçada no epílogo já debatido na análise anterior. Luís, ao não manter seu voto, e manter relações sexuais com Carolina, vê-se presa de ciúmes avassaladores, que estremecem seu sentimento em relação à prima e esposa. Os ciúmes se referem à vida pregressa da sua mulher porque esta, agora, é uma santa. Tão santa a resignação substitui a altivez anterior que tanto escandalizara, como vimos, os mantenedores da moralidade pública. Longe daquela Carolina que invectivava a sociedade, encontramos a Carolina que declara, ao frequentar seu primeiro baile depois de muitos anos de casamento:

> "Até hoje, Meneses, tenho vivido entre os meus, na intimidade de alguns amigos sinceros que me cercam de atenções e respeitos que não mereço. No retiro da fazenda ou mesmo aqui na Corte, a reprovação do mundo se cá por fora fazia algum rumor, não penetrava naquele santuário da família e da amizade. Eu não sentia essa reprovação: e de-

> via senti-la para expiação dos meus erros. É justo que a mulher que outrora escandalizou a sociedade e afrontou a indignação pública, de cabeça erguida e sorriso desdenhoso, se curve diante dessa mesma sociedade, esmagada pelo desprezo público, com a fronte abatida, e as faces cuspidas dos risos e olhares de escárnio que lhe atiram passando. (...)
>
> É justo sim! Eis o que vim fazer a este baile. Não foi a mulher infeliz, como disse há pouco; foi a vítima expiatória de um sacrifício, que arrastada pela consciência, atravessou esta noite os salões dourados prêsa ao braço do seu antigo amante, a quem ela arruinou! Ouvi dizer que antigamente se atavam os assassinos aos cadáveres de suas vítimas! Pois eu tive essa coragem, meu amigo! Não era preciso tanta para matar-me, acredite!" (Ato I, cena 15)

Mutatis mutandis, uma vez que a situação dramática é bastante diferente, Carolina parece ter encontrado, na maturidade, aquela resignação conveniente que Marguerite Gautier encontrara no fim prematuro da sua vida:

> "Si j'étais une sainte fille, si tout était chaste en moi, peut-être pleurerais-je à l'idée de quitter un monde où tu restes, parce que l'avenie serait plein de promesses, et que tout mon passé m'y donnerait droit. Moi morte, toute ce que tu garderas de moi sera pur; moi vivante, il y aura toujours des taches sur mon amour... Crois-moi, Dieu fait bien ce qu'il fait..."
>
> (La dame aux camélias, Ato V, cena 8)

Bons tempos daquelas da afronta à indignação pública e do "sorriso desdenhoso"! Agora, o que resta é essa vítima expiatória voluntária, Cristo de saias: a primeira expiação, portanto, quem faz é o próprio teatro de Alencar, como se "caísse em si". Sua heroína maldita baixou a crista; seu herói traiu o voto de castidade e - como se verá - traiu a muito mais, para quem se queria herói de um casamento branco: a "natureza humana" foi mais forte do que as promessas verbais. Alencar segue na crítica da sociedade e da vida mundana; mas seguirá por caminhos mais sutis, diferentes do discurso inflamado da mulher que descobre a consciência e o sentimento da injustiça.

Há outra diferença importante a sublinhar, entre A expiação e As asas de um anjo. As personagens não estão apenas 13 anos mais velhas; estão 13 anos mais ricas também. São uma súcia de respeitáveis, todos, ou quase todos. Araújo, amigo da família n'As asas de um anjo, lá começara como caixeiro de armarinho. Depois passara a proprietário de esta

belecimento de comércio. Em A expiação aparece transformado no mais sólido Barão de Castro, graças à compra do título, diretor de banco, homem de mansões, festas e jantares, embora guarde ainda a pureza, a sinceridade e a honestidade dos tempos antigos. Luís, de tipógrafo, no início da outra peça, passou a fazendeiro, como já se viu pela fala de Carolina. Meneses continua jornalista, mas agora muito mais respeitável; já na casa dos 50, é apresentado como "escritor de reputação" e "um dos nossos talentos mais brilhantes" (Ato I, cena 4). Estão nesta peça também os amantes anteriores de Carolina: Ribeiro, o primeiro que a seduziu; Pinheiro, que a tirou deste; e também Fernando, que causara o quiproquó do teatro, na peça anterior, com sua esposa, Da. Paulina, quando prometeu o mesmo camarote a ambas, provocando o encontro da esposa com a "perdida". Pinheiro, se não é mais rico, é respeitável, pelo trabalho; convém não esquecer que fora Carolina que o arruinara, e que na peça anterior recomeçara a vida como condutor de tílburis e carruagens. Agora, pelo menos, já frequenta a sociedade; e até o final da peça estará bem arranjado na vida graças a um casamento com a filha de um fazendeiro, arranjado por Carolina - que, dessa forma, expia mais uma de suas faltas. Das antigas, comparecem também mais duas personagens: Vieirinha, entidade maligna na primeira peça, pois fora ele quem roubara o dinheiro e as jóias de Carolina, arruinando-a, e Helena, a alcoviteira que introduzira Ribeiro na vida de Carolina e depois se tornara companheira de "folgança" desta. O caminho de ambos é inverso. Vieira, na primeira peça, tivera um final digno de uma comédia de Martins Pena: fora recrutado pelo exército.... em plena rua. Agora reaparece como o Comendador Vieira, rico, enfatuado, graças a suas manobras de sempre; continua intrigante e maligno, e todo o seu prazer ao longo da peça será importunar Carolina e seduzir Da. Paulina, no que quase terá sucesso. Helena, depois de passar muitas privações, reencontrou Carolina, que lhe deu trabalho; e está em vias de franca recuperação. Há também novas personagens: Lina, filha de Carolina, com Ribeiro, perfilhada por Luís, que em As asas de um anjo só aparecera como criança, e agora é moça casadeira; Sofia, cujo pai Luís ajudou a salvar, certa vez em que fora ao Rio sozinho; Tavares, pai

da moça, homem demasiado crédulo e confiante nas convenções sociais; Da. Francisca, mãe da futura noiva de Pinheiro e Amélia, a noiva. E ainda Frederico, apresentado de início como filho de Ribeiro, que se apaixona por Lima e põe todo este conjunto de cidadãos agora definitivamente respeitáveis (à excecão de Vieira) diante do fantasma do incesto. Há duas personagens que apareciam lá e que faltam agora, n'A expiação: Antonio e Margarida, pais de Carolina, provavelmente já mortos. Antonio era marceneiro, e Margarida (1) costurava para ajudar nas despesas, na primeira peça, antes que ela adoecesse e o primeiro se embebedasse, graças à perdição da filha. Toda essa descrição das personagens é necessária para se compreender que existe uma passagem ascensional, ao longo das duas peças, que obedece a um ritmo "ternário". No começo de As asas de um anjo, as personagens são de poucos recursos: um é marceneiro, o outro é tipógrafo, o terceiro é caixeiro, e assim por diante. O elemento riqueza, sob a forma de jóias, ou de roupas finas, desempenha papel fundamental na sedução de Carolina, que está aprendendo o ofício da mãe e costurando para os outros. O mundo focalizado aqui é bastante próximo, inclusive, daquele das personagens de Martins Pena, obrigadas a muitas virações para garantir a sobrevivência. No final de As asas de um anjo Carolina, que já passara pelo luxo e pela riqueza, está na miséria; enquanto isso, os outros, da comunidade dos "bons" - Meneses, Araújo, Luís - se não estão ricos, estão "remediados". Estão numa espécie de "purgatório", em outras palavras. E Carolina será guindada por eles a essa posição, igualmente. Já em A expiação todos estão ricos; livres da necessidade, embora ainda se dediquem ao trabalho pelo caráter que têm, Lenção, próximos a uma noção capitalista de "paraíso". Carolina faz parte desse mundo, e lá se integrando definitivamente, levará com ela Pinheiro, o amante rico que arruinara e que, com a ruína, se regenerara. Essa passagem ternária: mundo da necessidade - mundo remediado - mundo da riqueza, por oposição à passagem sôfrega da necessidade para a riqueza que Carolina empreende na primeira peça, acentua, nos bastidores da peça, os valores do trabalho e do esforço pessoal, distinções com que a mentalidade burguesa do século XIX ainda gostava de se apresentar - inclusive no "seu" teatro realista. Carolina, simbolicamente, se rende também a esse mundo da conven

ção burguesa. Enquato na primeira peça imagina, levada pela fantasia, uma ascensão muito rápida ao mundo do gozo, dos prazeres e da riqueza (jóias, roupas e champanhes, na sua mentalidade "feminina"), usando para isso o caminho "ilícito" de sua própria sedução, agora, na segunda, arranja as coisas para Pinheiro, que tudo perdera por sua causa, valendo-se do caminho legítimo do dote, despertando uma afeição "sincera" na jovem filha de sua amiga. A diferença entre ambas as seduções, sob um certo ângulo, está em que o casamento irá legitimar a segunda. De resto, Pinheiro já deu provas cabais de que se recuperou e é um homem trabalhador, não apenas um caça-dotes, podendo, portanto, entrar nesse jogo com a consciência limpa. Eis, portanto, todos os pontos que subira Carolina na cotação desses convencionalismos: antes grande prostituta, vítima precoce das alcoviteiras de subúrbio, agora é casamenteira em pleno mundo da riqueza, aonde foi ter não mais pela sofreguidão da sua juventude feminina, mas conduzida pela mão do marido, com o apoio moral de seus amigos, como convém a uma senhora burguesa. A ação de Carolina em favor de Pinheiro já se dera - antes do começo de A expiação; é no primeiro ato desta que ela comunica ao ex-amante seus planos a respeito dele. Mas o fundamental é ver que sua entronização definitiva nos valores do casamento e da respeitabilidade já se dera de antemão; o que vamos assistir, na peça, são os ajustes finais, embora dolorosos, dessa entronização pelo sofrimento, resignação e convivência com o mundo, das pessoas honestas e trabalhadoras, e que haviam acumulado riqueza graças à sua honestidade e ao seu trabalho . No seu momento de "expiação", continuamos ainda diante, no essencial, do mesmo autor de O crédito; aquele que, embora desprezasse o mundo dos salões e dos convencionalismo falsos, se propunha no teatro uma espécie de "intelectual orgânico" do definitivo encontro da sociedade nacional com valores burgueses modernos e corrigidos de quaisquer excessos. Nem as prostitutas finas conseguiam escapar desse impulso orgânico.

O primeiro ato de A expiação se abre in medias res: todas as personagens, à exceção de uma ou de outra, estão num baile, na casa de Fernando, onde Carolina compareceu, contra seus hábitos, para acompanhar o marido e a filha, além de carregar consigo seus propósitos expiatórios.

Neste baile, bem como nos outros atos, Alencar exercerá até a saciedade aquilo que ele admirava em Alexandre Dumas Filho e que chamava de "o jogo de cena", ou seja, a representação da ação numa série de crescendos e diminuendos, fazendo que a tensão emocional vá se concentrando aos poucos e de acordo com os movimentos considerados como "naturais" para as personagens, nas circunstâncias em que estão. Não há movimentos muito bruscos; igualmente evitam-se as entradas espetaculares, as revelações espantosas ou absolutamente surpreendentes para o público, pois tudo é preparado de antemão. Assim, por exemplo, o clímax desse baile é o reconhecimento de Carolina como a ex-cortesã; porém isso não se dá de chofre, mas é construído ao longo dos diálogos, entradas e saídas das personagens durante 8 cenas - desde o momento em que o Comendador Vieira a reconhece até o que encerra o ato, quando Da. Paulina, mulher do dono da casa, a esposa que há tantos anos Carolina desfeitara na entrada do teatro, diz indignada à antiga rival que há uma ex-cortesã em sua casa, provocando um desmaio na protagonista. Todos esses volteios criam, numa atmosfera de sofisticação estética, a imagem de um artesão que vai tecendo os fios aparentemente emaranhados até que se demonstre a arquitetura da construção: a peça transpira esforço de bom-gosto, de se tecer a ação em meio aos diálogos aparentemente banais das personagens, entre falas cruzadas, entradas e saídas abundantes. Alencar procurava ser mestre em jogo de cena, e deve-se reconhecer que tem uma certa graça nisso, quando não somos esmagados pelo peso sentencioso das frases moralistas. Em meio a este jogo de cena, que procura imitar o lado "natural" do ritmo das pessoas no quotidiano e que se esforça por fazer a ação dramática nascer das atitudes das personagens, evitando os recursos exteriores e demasiado evidentes, como cartas providenciais, reconhecimentos através de objetos conservados desde a infância ou chegada de personagens inteiramente inesperadas, tomamos conhecimento das principais linhas de conflito que a ação terá de resolver. Lina e Frederico estão às vésperas do namoro e da paixão; quando estão a sós, confessam um ao outro, com ademanes e segredos por parte da moça, que já se tinham visto, já se tinham reparado, e já nutriam simpatias mútuas. Curiosamente Ribeiro, que se apresenta como o pai de Frederico,

parece entusiasmar no jovem esta relação, e que, se coloca um frisson a mais nos maneirismos deste baile, podendo levantar a suspeita de que Ribeiro, depois de ter desgraçado a mãe, quer desgraçar a filha, faz parte também do esforço para desenvolver a ação com "naturalidade", pois é um seguro indício de que há algo errado com essa paternidade. Assim, quando a revelação surgir, com todas as letras, de que Ribeiro não é de fato o pai de Frederico, assegurando o casamento dos dois jovens, o público lembrar-se-á das estranhas cenas do Iº Ato, que já introduziram também a possibilidade desta solução. Carolina está preocupada com o futuro de Pinheiro, e lhe revela seus planos sobre o futuro casamento. Ao mesmo tempo, Luís está apaixonado por Sofia, e não lhe esconde tal fato, confessando ter ciúmes terríveis cada vez que algum outro homem se aproxima dela:

> "(...)Aquele é livre; ela pode amá-lo! E tenho vontade de ir-me a ele e insultá-lo..."
>
> (Ato I, cena 7)

Sofia, que tem só 18 anos perto dos 38 do outro, age como uma senhora diante de um menino pedinchão : não o repele, mas lhe oferece a amizade.Luís, demonstrando que tais conflitos o vão deixando fora de si , confessa abertamente a Sofia que odeia Carolina, e que foge dos amigos, para que estes não percebam o que se passa. Por outro lado, no meio deste jogo de cena tomamos conhecimento também de que Meneses e Araújo percebem que o amor de Luís por Carolina está estremecido, e ambos se dispõem a velar sobre o casal. Já estamos com tres linhas na intriga em torno da ação principal, a da expiação da protagonista: o amor Lina-Frederico; Carolina arranjando a vida de Pinheiro - o que a faz voltar a andar de braço com ele e com isso excita mais a fúria de Luís, como se verá no ato seguinte; Luís provando que não era tão herói assim, perseguindo, em Sofia, 20 anos mais moça, o fantasma da sua juventude. A estas tres linhas Alencar acrescenta uma quarta: Vieira está interessado em obter favores amorosos de Da. Paulina, mulher de Fernando, e é com isso na cabeça que se apressa a lhe contar que ali, naquele baile, estava presente uma antiga amante do seu marido. Diz Da. Paulina:

> "... - Pois bem; se fôr verdade, prometo-lhe que me vingarei. Está satisfeito?

> Vieira - E eu serei o mais feliz dos mortais!
> D. Paulina - Meu marido terá o que merece!"
> (Ato I, cena 16)

Duas cenas depois dá-se o encontro de Da. Paulina com Carolina. Como esta veste já uma capa, pois estava de saída, e Vieira só lhe descrevera o vestido da "antiga amante", ela não reconhece a "exrival". Na sua frente invectiva o marido:

> "... - Receber em minha casa uma dessas mulheres à-toa, que depois de ter praticado toda a casta de escândalos, tem a mania de se fingirem honestas!...Num baile!
> (...)
> Uma pessoa que a conheceu outrora afirmou-me que a tinha visto na sala, há pouco. É uma célebre Carolina que o senhor bem conhece!"

De nada adiantam os pedidos do marido para que ela se cale e evite o escândalo; ela prossegue na peroração, até que Carolina, depois de resignado "é justo, meu Deus", desmaia. Quando a atarantada e enraivecida Da. Paulina cobra o tento do que está acontecendo à sua volta, pergunta aflita: "O quê? Que significa isso?" Responde o providencial Meneses, que desde As asas de um anjo guarda a funação de emoldurar as atitudes das personagens com finas e monótonas chaves-de-ouro:

> "... - Eu lhe digo, minha senhora! (De parte e a meia voz): Só a esposa honesta tem o direito de atirar a pedra à pecadora que se regenerou!..."

Dos píncaros do convencionalismo, a deixa de Meneses vale por uma sentença sobre o quadro e como uma advertência direta a Da. Paulina. E dão-se por encerrados os trâmites do primeiro ato.

Como se vê, estamos diante de um Alencar febril no exercício de suas capacidades. N'As asas de um anjo a intriga se desenvolvia em torno praticamente de uma só linha: Carolina e seu destino, ou desatinos e sua posterior remissão pelo duplo sacrifício, o seu e o de Luís. Nas outras comédias tem-se quase sempre um máximo de duas linhas amorosas em desenvolvimento, como no caso de O que é o casamento? . O demônio familiar pode nos lembrar um pouco desta multiplicidade, pois os dois pares amorosos são ameaçados pela combinação um tanto esdrúxula de um escravo e de um dândi; são atacados assim simultaneamente em duas frentes, pela porta dos fundos e pela da sala. Igualmente a peça debate uma varie-

dade de assuntos, entre eles o casamento e a escravidão, e as relações entre ambas as instituições. Mas o espaço mais apertado de serão familiar, explicitamente privilegiado n'O demônio familiar, não se compara, em luxo, riqueza, variedade e artimanhas (já nem é jogo) de cena a este mundo dos saraus e bailes que terá vez em A expiação. Em O crédito a distribuição dos conflitos também é bastante complexa, já que assistimos à disputa entre o bom Rodrigo, o estulto Oliveira e o perverso Macedo, pela bela Julieta, os arrufos entre Hipólito e Cristina, a recuperação de Da. Olímpia (que arrastava uma asa para o Macedo) para o lar e para seu marido de par com longas e enfadonhas discussões sobre a origem, a serventia e o futuro do crédito, do capital e do trabalho. Mas é tudo, além de privilegiar também o espaço mais apertado do lar, se centralizava tanto na figura de Rodrigo, que a peça aparece representar um conflito só, o deste contra o mal, contra a perversão do capital e da pátria, que se apresenta, como convém à natureza proteica dos entes das trevas, de mil e uma formas. O Rio de Janeiro privilegiava, num de seus atos, a ciranda da rua do Ouvidor; mas tudo em redor da teia simples de um casamento entre primos que se olham, se arrufam e se amam. N'As asas de um anjo, que já mncionei neste parágrafo comparativo, a ação se concentra na esgrima verbal e carnal de Carolina contra o mundo que a despreza, e depois no esforço de Luís, secundado pelos céticos amigos, de lhe oferecer uma vida respeitável que possa lhe apaziguar a alma. Em A expiação existe, é claro, uma figura central, que é Carolina; e um conflito central, que é a desta contra sua imagem, passada, de prostituta e perdida, que se apresenta para ela, como o mal se apresentava para Rodrigo, de mil e uma formas, cobrando o preço da culpa e da vergonha, já que isto fazia sentido nesta sociedade de peitos empoados e tundás salientes. Mas o "círculo que serve de pano-de-fundo a este conflito", focalizado logo no primeiro ato na "riqueza" do salão, se apresenta com uma variedade tal de movimento e de ação, que nos mostra um Alencar desejando representar a sociedade do Rio de Janeiro desta vez com letra maiúscula - a sociedade como um todo, vista do alto de sua cúpula, isso que os cronistas sociais até hoje chamam de "a sociedade". A peça tem 16 personagens; nem O Rio de Janeiro, que se passa na rua do Ouvidor,

tinha tantas; além disso, as cenas de baile ou festa - que se repetirão no terceiro ato, exigem a presença de inúmeros figurantes. Estamos diante de uma representação da Corte que, comparada aos padrões austeros da dramaturgia de Alencar, pode passar por espetacular, feérica. Não tenho notícia de que ela tenha chegado à cena; mas se o tivesse, certamente daria trabalho. Em parte, esse alargamento da cena dramática, se assim posso chamar o efeito que Alencar deseja provocar, se deve à natureza da personagem enfocada. No caso de Rodrigo, por exemplo, estamos diante do herói masculino, forte, de palavra firme, que enfrenta a sociedade de peito aberto e, aliás, como já vimos, em dó de peito. Carolina é feminina, é a parte "sacrificada" desta sociedade, e que, se a enfrentou em tom maior (dó de peito só Rodrigo mesmo) lá n'As asas de um anjo, e foi expulsa do palco pela polícia, agora a enfrenta num recolhido tom menor, de resignação e penitência. Os conflitos em seu redor se avultam, portanto, ganham consistência e peso diante de sua fragilidade de mulher: estamos diante de uma sociedade cujos heróis masculinos, falharam e que por isso se avoluma sobre o indivíduo que se oferece, como Cristo - ou Madalena transubstanciada em Cristo - para remi-la. De outro lado, é claro que essa mudança se deve à mudança de ponto-de-vista (não de opinião) operada por Alencar - que deixou o recôndito do lar para encaminhar seus diagnósticos mais diretamente aos salões - pelo menos em dois atos da peça. Essa "ampliação" do foco ressalta a multiplicidade social com que Carolina tem de lutar para se reerguer completamente - e ressaltará, por ressonância, a grandeza de seu caráter quando ela conseguir, afinal, às custas de seu próprio ser, salvar essa mesma sociedade e suas conveniências na figura ambígua de Da. Paulina, ameaçada pelo marido, travestido agora em guardião dos pundonores do lar. Alencar fêz sua cortesã mais resignada, já ex-cortesã que é; mas continua a ter a mesma admiração e respeito por ela, pois lhe dá como cenário o esplendor da Corte endinheirada.

O segundo ato se passa na casa de Luís e Carolina, durante o aniversário de Lina, que completa 16 anos (tinha três ao final de As asas de um anjo. Haverá aí novas provações para Carolina; nova demonstração de que Luís, sendo de carne e osso, fora submetido à prova superior

a suas forças, e está fora de si; novas cenas que exporão cabalmente, na visão de Alencar, como é perigoso e escorregadio o "respeito humano" pelo convencionalismo social cegamente aceitos. Na abertura do ato trava-se soturna esgrima entre Luís e Carolina. Ele dá de presente uma pulseira para a filha. A mãe oferece um par de fitas azuis, velhas e desbotadas: são as fitas que ela usava na noite de sua sedução por Ribeiro, quando as perdera. Luís as guardara, e as oferecera a ela no dia de seu casamento, como "as asas de um anjo" perdidas e recuperadas. O presente aborrece Luís: "Que extravagante lembrança!"; "Há certas cousas que se devem esquecer; e quando isso não é de todo possível, acho de mau gosto fazer ostentação delas"; "Não discutamos - oponho-me a que Lina ande com estas fitas - vai tirá-las, minha filha" (Ato II, cena 2). Luís passa do desgosto à proibição em tres ou quatro falas; na verdade, o que o incomoda é a lembrança dos outros amantes de Carolina, é o ciúme a posteriori, como ficará claro no decorrer do ato. Luís deseja, de fato, embora não o saiba ainda conscientemente, humilhar a mulher, porque se sente humilhado por ela, pela sua mera presença. Comunica-lhe que convidou para a festa o sr. Fernando, pois

> "estou em tais relações com o Fernando, que seria imprudência não convidá-lo..."
>
> (Ato II, cena 3)

Naturalmente, com o Fernando, convidou também Da. Paulina; e anuncia à mulher que convidou o "Dr. Ribeirinho" - ou seja, Frederico, o suposto filho de Ribeiro. Traz assim, para sua casa, tudo aquilo que simboliza a "depravação" da mulher-: um ex-amante, a mulher que a desfeitea re, e o filho de outro ex-amante com outra mulher. Por esse caminho armar-se-á outra desfeita maior. Luís convidara também Sofia e o pai, Tavares; este, entretanto, tinha por convidado o Vieira, que, sabedor da festa em casa de Carolina, "se convidará" para ela, esperando encontrar lá Da. Paulina, sua nova paixão, segundo se saberá depois.

Aparecerão ainda, além dos tradicionais Meneses e Araújo, quase todas as outras personagens da peça, inclusive o Pinheiro (também ex-amante de Carolina) e sua futura mulher, Amélia, acompanhada pela mãe, Da. Francisca, apresentada como pessoa simples, franca e de boa índole. A única ausência é Ribeiro - mas que se faz presente através da figura de

"filho". Da. Paulina também não irá à festa, mas enviará um criado para dizer

> "... que é escusado convidá-la mais, porque ela não porá os pés nesta casa" (Ato II, cena 16)

o que aumenta as provações de Carolina. Alencar continua agindo como um regente de sinfonias, coordenando as várias linhas amorosas da intriga como se fossem instrumentos em acorde. Caminha de vento em popa o caso Pinheiro-Amélia; já estão de malas prontas. Também prossegue, para angústia especial da platéia, a bem-aventurança entre Lina e Frederico. Entre essas linhas ele tece a "expiação" de Carolina; além de suportar o jogo entre a filha e o suposto irmão, e da desfeita de Da. Paulina, ela será submetida a outras provas. A última e definitiva será o fato de Luís oferecer o braço da mulher ao Vieira, que todos detestam. Antes Carolina já falara ao marido contra a presença deste homem que lhe roubara tudo, em As asas de um anjo, ao que lhe respondera o irado e vingativo Luís:

> "Não está aí o Pinheiro, Carolina?" (Ato II, cena 17)

Carolina aceita o braço do ladrão com palavras de Madalena crucificada:

> "...Devo tragar o fel até a última gôta! Restava-me ainda esta humilhação a de todas a mais cruel!... Ser atada ao peleurinho!..." (Ato II, cena 17)

Esta humilhação pode ser a mais cruel, mas não é a mais espetacular do ato - que se dera algumas cenas antes. Luís, desvairado, arranca a confissão de Sofia de que ela o amou.

> "E ainda o amo... por infelicidade minha!" (Ato II, cena 14)

Sofia, cujo caráter é o da "moça séria", diz em seguida que essa frase jamais deveria ter-lhe saído "do coração"; ela será o seu "adeus eterno", pois há "um abismo" entre eles. Luís, crescendo em malignidade, retruca:

> "Esse abismo... pode de um instante para outro desaparecer!..." (idem)

Carolina, em providencial porta, e inobservada, observava tudo - ao mesmo tempo que Araújo, o Barão de Castro. Este quer intervir, mas Carolina não o deixa:

"Silêncio, se quer que eu viva" (Ato II, cena 15)

Um incidente desmascara tudo para todas as personagens envolvidas na questão: Carolina, ao ouvir o seu vaticínio de morte da boca de Luís quer fugir e derruba um vaso. Como está pálida, e o casal em arrufos e desditas nota sua presença, diz que foi o vaso que a assustou. O fato é que este incidente começará o processo de recuperação de Luís, por amor de Carolina, que já estará em andamento no terceiro ato.

Por outro lado, Carolina arrependida deixa claro, em conversa comMeneses (Ato II, cena 7), que intrejetou, de todas as formas possíveis, as culpas que a moralidade pública e convencional sempre lhe jogara ao rosto. Nessa mesma conversa ela diz ao amigo jornalista que não pudera fazer Luís feliz, e que se ele encontrasse essa felicidade ao lado de outra mulher ela sofreria, mas respeitaria o que ele fizesse. Ela se declara "morta para o amor". Conta que ambos resistiram o que puderam em nome do voto de castidade que haviam feito, ainda n'As asas dum anjo, ao pé do altar. Mas que afinal não houvera resistência para tanto e que ái

> "o amor que houvera sido minha ventura, tornou-se meu incessante martírio".

Carolina se imagina como uma pessoa portadora de uma "moléstia repugnante", que é amada e que retribui esse sentimento com igual paixão. Sente-se atraente, atraída, mas ao mesmo tempo "imunda e repulsiva". O amado lhe provoca paixão e horror ao mesmo tempo, pois teme a todo momento ver o gesto de amor transformar-se em sentimento de nojo e repulsa. Resultado de tantos sentimentos contraditórios: o amor tornou-se insupertável para ela, envolto em espantos, angústias e ... sentimentos de culpa. O próprio Luís passou a padecer de sentimentos análogos:

> "Muitas vêzes, muitas, envolveu-me de sua ardente paixão, criou em torno de mim um outro mundo, um céu para abrigar-me nele. Mas tudo era inútil. Se afinal, iludida me enchia das veementes efusões de sua alma, sabe o que sucedia?... Encontrava nele frieza e tédio, que me arrojava de novo ao passado."

A lição que Alencar deseja que tirem de tais fatos é a de que quem vai tanto ao pote acaba por quebrá-lo, ou secá-lo, que é mais o caso de Carolina, já que ela ao final se recuperará. E que este é o limite da vida

libertina da cortesã. Em relação aos sentimentos hodiernos este pensamento, assim expresso, assume um mofado ar anacrônico; mas não se pode deixar de frisar o fato de que Alencar está ocupado com a felicidade das suas personagens, ou com a sua impossibilidade de serem felizes, o que não deixa de ter um curioso ar avançado, já que um grande número de peças desse gênero, e entre elas já referidas Les filles de marbre e Le mariage d'Olympe estavam preocupadas mesmo e unicamente com as convenções da sociedade burguesa. Alencar desejava mesmo, do princípio ao fim da sua dramaturgia, reformar a sociedade, torná-la mais moralizada, e tornar a sua moral mais igualitária, aproximando a ética do homem à ética da mulher e dando a esta um tratamento mais condigno com todas aquelas sublimidades que, na peça anterior, Meneses lhe atribuíra, de principal força inspiradora do homem, imagem sublime, etc. Dentro de uma expectativa conservadora, que é a de Alencar, é impossível ser mais liberal. Em nenhum momento ele se atemoriza diante da natureza da sua personagem: afinal, ela vale por um diagnóstico da sociedade.

No andamento do terceiro ato, isso fica mais claro. O Barão dá uma festa de surpresa, cujo objetivo é desagravar Carolina e humilhar Vieira, e através disso honrar a virtude verdadeira, que é a da mulher recuperada, e condenar a falsa dignidade, que é a de Vieira transformado em Comendador. Este passe de mágica é preparado com os mesmos ademanes e jogos de entra-e-sai que Alencar usou profusamente no primeiro ato. Lá estão, mais uma vez, todas as personagens, e suas várias linhas entrecruzando-se. O Barão convidou até Helena, a alcoviteira, agora transformada em mensageira da caridade de Carolina, que por seu intermédio ajuda outras mulheres necessitadas. O fito deste convite é desmoralizar Vieira, que fora seu amante, n'As asas de um Anjo, e ela deve ficar escondida até que o Barão lhe dê um sinal. Para tanto, ele deixou preparada providencial cabana junto ao jardim onde se dará o jantar - para o qual, aliás, está convidada toda a alta sociedade do Rio de Janeiro (2). As diferentes linhas prosseguem seu caminho: Frederico pretende pedir Lina em casamento; Pinheiro e Amélia namoram-se apaixonadamente; Vieira quer dar o ultimato a Da. Paulina, e para isso se vale da calhordice de Tavares que, entre temores e

desculpas, se dispõe a levar a mulher de Fernando até as proximidades do projetado amante e chispar dali. Entrementes, o marido antes enganador e agora às vésperas de ser enganado - nesta sociedade de enganos mútuos - já desconfia de tudo, e parece disposto a exigir explicações da mulher caso a descubra em conciliábulos suspeitos. Finalmente Luís declara que está a caminho da recuperação; evoca a Meneses todos os lances da sua paixão por Sofia ("uma infâmia") e conta que, no ato anterior, bem observara que Carolina de fato ouvira tudo, e que fora isso, não a queda do vaso, que a assustara. E arremata:

> "Felizmente Deus salvou-me pela mão desse anjo! Sim, Meneses! O heroísmo de Carolina, sua misericórdia celeste para o meu crime, sua nobre dignidade ante o meu insulto, tudo isto elevou tão alto em minha alma, e abaixou-me tanto em meu remorso que eu a adoro! Mas de longe, humilde, envergonhado, contrito!"
>
> (Ato III, cena 5)

Madalena subiu aos céus e está sentada à mão direita da Virgem Maria: foi isto que aconteceu. E essa distância toda ainda não permitiu que Luís lhe contasse a sua recuperação, e o novo amor de que ele se sente possuído e possuidor. Será necessário que esse anjo caia novamente lá do infinito cá no pó para que Luís possa falar-lhe. Mas isto se dá logo logo, pois Carolina prossegue sua <u>via crucis</u> rumo ao Calvário feminino. Primeiro, Vieira, que pensa estar periclitando sua aventura com Da. Paulina, quer entregar-lhe uma carta, e assim o faz. Fernando surpreende ambos. O safado safa-se; a safada fica. O marido, furibundo, prepara-se para escorraçá-la, segurando a carta. Eis senão quando aparece Carolina, que diz ser a carta para si, pois a quem um homem da laia do Vieira escreveria senão a ela? O argumento é definitivo, ainda mais para um ex-amante; Fernando deixa cair - a carta e a crista - e sai vociferando contra a canalhice do Vieira. Da. Paulina desmancha-se em pedidos de perdão, oferece a sua amizade a Carolina. Esta polidamente disfarça a sua recusa alegando que o marido, Fernando, poderá suspeitar de alguma coisa. Depois, quando Meneses, chegando, a chama de "santa", ela revela que Vieira tem algumas cartas comprometedoras de Da. Paulina, e que isso pode dar em chantagem. Meneses, que já revelara para esta a natureza do caráter daquele, promete tomar providências.

Mas o pior está por vir.

O Barão consegue seu intento; consagra Carolina, e espezinha Vieira, graças à presença de Helena. Vieira deixa a festa humilhado - embora ainda não batido. Mas em parte o tiro sai pela culatra para o Araújo, pois enquanto esses acontecimentos se desenrolavam, Helena surpreendera conversa de Lina com Sofia, onde aquela contara a esta seus amores com Frederico. Horrorizada diante da imagem do incesto, Helena revela o que julga ser a verdade a Frederico, isto é, que Lina é filha, na verdade, do Ribeiro. A revelação tem um duplo efeito devastador, nos esquadros sentimentais da peça: mostra que Lina e Frederico são irmãos, e mostra, para a filha, que sua mãe fora uma "perdida". O ato termina com todas essas falas vindo à tona e Carolina caindo aos pés da filha, aos gritos de "perdão, perdão". Meneses dá o toque final, dizendo ao Araújo:

> "A mulher que reergueste perante a sociedade ali está rojando no pó aos pés de sua filha! ... (Lina desmaia nos braços de Frederico)."

O ritmo se acelera; o jogo agora já não será mais só de cena, mas de saídas para a crise que se instala nas linhas emaranhadas da peça, com a sombra do incesto aparecendo com todo o esplendor para o casal de jovens amantes. De passagem, no quarto ato, Carolina ainda terá de supertar as exprobações de Da. Francisca, que descobre a verdade a seu respeito e a acusa de estar querendo arranjar um dote para pagar as dívidas morais que contraiu, no passado, ao dissipar a fortuna do Pinheiro. Entretanto, palavras da próprias Carolina e de Meneses a convencem de que as intenções de Carolina eram boas, e melhores ainda as do Pinheiro, e por este lado tudo termina bem. Quem contara tais barbaridades a ela fora o Vieira, e Meneses promete que esta será a última patifaria que ele comete, pois ele e o Barão saben muito sobre falcatruas que ele, Vieira, praticou, e tomarão providências a respeito.

De outra parte, Carolina confessa a Sofia, de modo indireto, que já não tem vontade de viver (Ato IV, cena 4); e de modo direto que ficará muito satisfeita, lá no outro mundo, se Luís então se casar de novo e

> "dar a minha filha uma segunda mãe boa e virtuosa, como... como a senhora, D. Sofia!"

Sofia não quer saber dessas coisas, mas Carolina está de fato disposta a morrer. Chama-se, perante Meneses, de "moribunda", "defunta viva". Por quê?

> "Sofri resignada a expiação de meu erro, porém não posso sofrer as dores de que seu causa infeliz! Minha filha me despreza. Luís já não me ama!"
>
> (Ato IV, cena 7)

Meneses revela, então, a conversa que tivera no baile com Luís, no ato anterior . Este a ama sim, e logo em seguida demonstra seu desprendimento. Frederico, que ouvira a história de Helena, no pavilhão, dissera a Lina apenas que ambos eram "irmãos"; nem menos, nem mais. Luís, então, para preservar a imagem da mãe, diz à filha que na verdade Frederico era seu filho, com uma outra mulher, e que Ribeiro simplesmente o acolhera. Isto, embora não resolvesse o problema do incesto proibido, salvaria a imagem de Carolina perante a filha. Ocorre, no entanto, que em cena anterior a verdade verdadeira já começara a aparecer: Frederico de fato não é filho de Ribeiro, mas de um irmão deste, que morrera na Europa e deixara-o, ainda criança, em Campos. Ribeiro criou-o e não disse nada a ninguém, nem mesmo ao Frederico. Quer dizer : Ribeiro era tio, não pai, de Frederico. E este era primo, não irmão, de Lina. O próprio Ribeiro aparece na casa de Carolina para confirmar esta revelação, feita por Frederico à própria Lina. Esta, entretanto, se recusa a acreditar, ou melhor, a aceitar essa versão para os fatos, pois não deseja magoar a sua mãe. Expliquemos, porque a coisa é complicada, tanto do ponto de vista psicológico como das etiquetas e conveniências. Lina, no fundo, sabe que é filha de Carolina com Ribeiro; sabe, portanto, que sua mãe fora o que a moralidade convencional designava como "perdida" ou outro termo igualmente cretino. Mas prefere aceitar a mentira, para não ferir a mãe, que sofreria ao saber que ela, Lina, sabia da verdade. Essa mentira - Luís pai de ambos - a faz sacrificar seu futuro, seu amor, pela felicidade e o auto-respeito da mãe. Carolina perde, assim, mais uma das duas razões que tinha para desistir de viver. Luís a ama, novamente e como nunca; a filha não a despreza, mas a adora, agora e sempre. Carolina faz ver a Lina que deve aceitar a sua "felicidade"; mais uma vez, bimbalham os sinos do himeneu. Todos se reconciliam. Todos? Não. O bandidíssimo Vieira já está

fora desta; além disso, Lina continua a reconhecer Luís como seu "pai", e manifesta um gesto de horror quando Ribeiro tenta se aproximar dela. Ribeiro, por sua vez, se resigna; perdera a filha uma vez, e agora perdeu o filho de criação, Frederico, que se casará. Luís chama Carolina de "anjo", e Meneses, com mais uma de suas tiradas, define as asas deste:

> "Anjo, sim...(a Carolina) de perdão para a vítima, de maldição para o culpado".

A expiação completa assim, a redenção da mulher perdida, via o sofrimento e a resignação, e reitera a condenação do sedutor. Para dar esta volta, entretanto, e não comprometer a felicidade de ninguém, ou pelo menos de nenhuma das personagens pelas quais o espectador possa entreter uma expectativa positiva, A expiação cai nas explicações folhetinescas e melodramáticas (como a solução encontrada) - sem ter a graça ou a leviandade atraente do folhetim ou mesmo do melodrama bem realizado. É uma peça que se pretende "séria", uma representação opulenta e um diagnóstico profundo da sociedade do Rio de Janeiro, um exercício exuberante dos artifícios teatrais que o teatro francês pusera em destaque, mas que tem um final decididamente "não-sério", arranjado, uma solução tirada do bolso do colete que não enfrenta o tema levantado -que é o do amor incestuoso - mas antes o conjura, o exorciza de volta para as profundezas do inferno de onde, parece, não devia ter saído. Para quem deseja ser liberal no trato dos temas complexos de uma época, convenhamos; é impossível ser mais conservador.

Por quê me refiro ao tema do incesto aqui como o tema "levantado" pela peça? Não seria ele um mero acessório, ou um mero efeito colateral, do tema da recuperação da mulher perdida; que seria então o assunto nuclear em torno do qual se estrutura a ação da comédia? Em verdade, não. Ele não é acessório; ele, pelo menos aqui, é nuclear também. Primeiro, porque o risco do incesto em A expiação é fruto direto dos desregramentos morais, ou "imorais", de As asas de um anjo. Do ponto de vista da intriga, do arranjo dos acontecimentos, o fantasma do incesto é filho direto e dileto da perdição, já que esta gera, por si, a confusão, a vergonha que produz o constrangimento, o silêncio que produz a falta de conhecimento, o domínio da aparência sobre a verdade.

Também do ponto de vista da ação, do esquema profundo que subjaz à intriga e lhe dá sentido, do ritual de passagem que existe na comédia, a idéia do incesto está intimamente associada à idéia da perdição moral, se é que não é a sua verdadeira base. A versão-Carolina do mito da mulher perdida, que envolve a sua regeneração, se apóia na passagem simbólica de uma sociedade desregrada moralmente, ou onde impera o desregramento moral, para uma onde impera a regra, a ordem, e a boa moral. Boa moral, por sua vez, que é "boa" mesmo: na visão de Alencar trata-se de absolver de fato a cortesã, desde que ela se arrependa e bata no peito. Esta passagem é completa no que se refere à micro-sociedade das personagens diretamente envolvidas no conflito dramático representado nas duas peças, e se coloca como exemplar, em relação à macro-sociedade que dá sentido a esse conflito dramático e cujos males ambas as peças querem diagnosticar e resolver. Trocando em miúdos: para Carolina e seus amigos a redenção é completa embora trabalhosa e sofrida; e a sociedade como um todo, que permanece "viciada", deve aprender com eles a lição, se quiser livrar-se, sem traumas, de seus vícios. Esse desregramento moral aparece associado, já vimos antes, em outras peças, simultaneamente, à aceitação sem crítica do "espírito moderno" e à existência de traços que nos ligam a uma sociedade "atrasada", tacanha , despreparada, portanto, para enfrentar sem mais nem menos as tarefas da modernidade. Agora, no caso da mulher perdida, a imagem do incesto, misturada nesse embrulho, é por demais insistente para ser casual. Ela se manifesta nas investidas de Antonio, pai de Carolina, sobre a filha, quando está bêbado, em As asas de um anjo. Isto se dá numa famosa cena final do IVº ato, que ajudou decisivamente na proibição daquela peça, mas também se dá no 1º ato, quando Antonio reencontra pela primeira vez a filha, depois de sua fuga, e , bêbado, se refere à ela como "Olé! que peixão!..." e lhe fica a pedir abraços nada filiais - ou demasiado filiais, numa ótica freudiana. O tema do incesto aparece também na grosseria com que Antonio propõe, no prólogo de As asas de um anjo, que Carolina se case com Luís - insistência que precipita a disposição da filha de entregar-se à sedução; também na grosseria e no tom lúbrico com que Antonio acaricia as mãos da filha enquanto lhe fala de tais coisas ("Esta mão-

zinha pequenina que escreve e borda tão bem, precisa de outra não forte que trabalhe e aperte ela assim"). Em A expiação o tema está presente todo o tempo, como um soturno baixo contínuo, sob a forma do incesto entre irmãos. Mesmo em As asas de um anjo essa versão do incesto continua presente, ainda que de forma mais pálida, ou esbatida, no fato dos protagonistas serem primos, e viverem na mesma casa, como ... irmãos. Aliás, a frequência de casamentos entre primos é alta na comédia brasileira do século XIX; o que figura uma sociedade ainda muito estreita, ou restrita, em termos familiares. Se projetarmos essa imagem sempre meio esfumaçada do incesto, e a da desordem sexual, sobre o período colonial, pré-independência, naquela época ainda de lembranças muito vivas na memória das famílias, onde pululavam homens e por vêzes rareavam mulheres, onde abundavam escravos e escravas muito tentadoras para toda a sorte de fins dos senhores e também das senhoras, ou de índias arrastadas para os beirais da "civilização" e para as bordas da cozinha, teremos o pano-de-fundo histórico adequado a estas mesmas imagens acima referidas. Também não podemos deixar de ver a sombra da "desordem" incestuosa na própria tradição da comédia (basta olhar para alguns dos nomes aqui citados, como Molière, Beaumarchais, ou Martins Pena, para representar os da casa) na quantidade de velhos que se apaixonam por mocinhas, de viúvas que desejam provar de novo dos ardores da mocidade alheia, de tutores que avançam sobre suas tuteladas, ou mesmo na verdadeira ferocidade com que todos os pais tradicionalmente defendem suas filhas de qualquer investida senão daquela que... eles mesmos desejam e aprovam. A comédia, ao tematizar e defender a independência dos filhos e filhas, e a liberdade amorosa, está também exorcizando, nos bastideres, o fantasma do incesto, ou de uma sociedade incestuosa, ou dos desejos ocultos que permanecem no fundo do poço de cada um. Embora o tema do incesto apareça com mais insistência na história de Carolina, ele também esteve presente em outras peças de Alencar. Está muito vivo em O que é o casamento?, pois, irmão ou tio, Miranda trata Henrique como a um filho. Em Verso e Reverso lá está o casamento entre primos - imagem longínqua e bem aceita de imbroglio familiar. Em O demônio familiar ela não deixa de estar presente no fato de Pedro tecer o caso alternativo

de Eduardo com uma viúva - ao que parece muito foguteira - cuja condição era, no fim de contas, a mesma da mãe do nosso protagonista. Quem vir nisso acaso, ou apenas conveniências para o bom andamento da comédia, que pense no fato de que para todos os efeitos Eduardo, já que seu pai morreu, está no lugar de pater familia, no papel do patriarca. Longe de mim propor, com isso, qualquer psicanálise do autor para explicar as comédias; quero apenas frisar que há, nessas comédias de Alencar , e na sua versão do mito da mulher perdida em particular (que se recupera na medida em que se entrega à identificação com a imagem da maternidade) a representação simbólica (o rito)da passagem de uma sociedade absolutamente desregrada do ponto de vista afetivo e sexual, identificada com o velho, o arcaico,a barbárie, a violência, a in-cultura, para uma sociedade civilizada, aculturada, nova e renovada em seu potencial de fertilidade, onde cada macaco está no seu galho e cada mulher na apropriada cama. A novidade disto para a moral burguesa é que nesta ótica alencariana cada homem também deve estar na sua cama, e não na alheia: Alencar é conservador, mas é igualitário. Já vimos que o horror a esse sub-mundo bárbaro e inculto onde os apetites são livres, tem um pilar assentado na escravidão e os males que ela provoca para a sociedade brasileira, como fonte de corrupção para os seus senhores. Fica claro agora, para além da ideologia de Alencar, que o outro pilar dessa repulsa aos instintos está naquela pitada de repressão, própria de todo o processo civilizatório, que, se nos arrasta para as sublimações tidas como necessárias, como o trabalho e outras atividades "superiores", logo, pelo menos numa sociedade que consagra a repressão como forma de organização global, se torna uma infiltração infecciosa que atravessa toda e qualquer manifestação em relação ao outro. Pois por trás da solução artificialmente feliz de A expiação está o fato de que ela consagra, para se superar o que se considera violência, atraso, e dominação descabida, formas convencionais ligeiramente retocadas (no que se refere à sua extensão, pois devem abranger homens e mulheres, mas não no que se refere à sua natureza), mais sofisticadas,mas igualmente repressoras. Carolina plenamente redimida é Carolina resignada, é Carolina que se dobrou com muita dor e sacrifício, diante dos argumentos do filósofo de salão, Meneses, e enrolou a ban-

deira da denúncia e de desespero, com que efetivamente enfrentava a sociedade e seus preconceitos. Carolina, depois da sua expiação, é Carolina satisfatoriamente reprimida, porque auto-reprimida.

C. Intermezzo lírico

Em 1857, enquanto estreava no Ginásio Dramático, Alencar publicou no Diário do Rio de Janeiro, nos rodapés de 26 e 27 de outubro, um libreto de ópera: A noite de São João. Depois, no mesmo ano, a própria empresa do Diário do Rio de Janeiro imprimiu o pequeno poema dramático em livro. Alguns anos mais tarde - em 1860 - Elias Álvares Lobo, natural de Itu, São Paulo, musicou o poema, que assim chegou aos palcos. Nesse caminho, sofrera algumas modificações. Na primeira versão, a ação se passava "num arrabalde da cidade do Rio de Janeiro, em Botafogo no ano de 1805". Na segunda, a ação se transpôs para a Freguesia do Brás, em São Paulo, "nos tempos coloniais". Botafogo ou Brás, tanto faz: entre ambas as versões não há alterações significativas do ponto de vista do sentido. Alencar chamou-a, alternadamente, de ópera cômica ou de comédia lírica (1).

O entrecho é muito simples. É noite de São João; todos dirigem-se para as festas em honra ao Santo. Um coro, de rapazes, moças e caipiras encarna o espírito festivo. Por cenário,

> "Uma rua campestre formada de cercas de espinheiros. No fundo aparecem árvores e um ribeiro. À direita a casa de André com um alpendrado na frente e um jardinzito ao lado. À esquerda, continuação da rua. No centro um tamarineiro à sombra do qual está colocado um banco tôsco. Ao longe vê-se o clarão das fogueiras e dos foguetes. São nove horas da noite".

André é pai da jovem Inês; e tio do jovem Carlos. Os três vivem sob o mesmo teto, e Carlos, evidentemente, está apaixonado por Inês; esta, evidentemente, está apaixonada pelo primo; e André, evidentemente, deseja que a filha vá para o convento e o sobrinho para o quartel. A ação dramática propriamente dita começa com a instauração do equívoco: Carlos e Inês pensam que o outro deseja fugir-lhe, e por isso cedem, cada um por sua vez, aos impulsos de obedecer ao tio, ou pai, respectivamente. Cantam:

> Adeus, sereno ribeiro,
> Adeus, campo onde nasci,
> Meu belo tamarineiro,
> Vou viver longe de ti.

Adeus, meus alegres dias,
Adeus, flores que plantei,
Águas, céu que me sorrias,
Adeus, tudo quanto amei!

Carlos

Adeus,
Oh! amores meus,
Que vou combater
Pelo rei, por Deus
Vencer ou morrer.

Inês

Adeus,
Oh! amores meus,
Que vou pertencer
Ao senhor meu Deus,
Por ele viver.

Segue-se cena cômica em que Inês e Carlos ficam puxando o tio ou pai para lhe comunicar a nova decisão; André fica contente, depois de levar muitos puxões:

"Ai! que bela vida!
Sozinho comendo,
Boa pinga bebendo,
Livre e descansado,
Sem outro cuidado!

Mas logo em seguida fica triste:

Oh! Que triste vida!
Ilusão perdida!
Sozinho comendo,
Sozinho bebendo;
Fico solitário
Qual celibatário!
Pensando,
Lembrando,
Os tempos que ali
(aponta a casa)
Com eles vivi!

É claro que essa passagem da alegria momentânea para a tristeza repentina é acompanhada pelo casal de enamorados; só que neles a tristeza não é tão repentina assim, e as alegrias que o convento ou o quartel lhes prometem são muito mais momentâneas. O que falta neste cenário? É claro que o espírito benfazejo e acomodador da maternidade. André não tem mais esposa, Inês não tem mais mãe, Carlos não tem mais tia. Mas calma lá; o autor verá o que se pode fazer.

Eis que surge a personagem Joana, pobre velhinha desamparada:

"É perto de meia noite;

As estrelas já se apagam;
Os maus espíritos vagam,
E não sei onde me acoite.
Ah! quantos neste momento
Esperam sua boa sorte;
Mas o meu padecimento
Só espera pela morte."

A boa senhora, que não tem para onde ir, é acolhida por Inês. Depois de alguns elogios à caridade, Joana entra na casa, prometendo que nela

"... não tarda
Que não entre a felicidade." (sic)

Termina o primeiro ato.

O segundo ato começa com um encontro novamente cômico de Carlos com André, no escuro, em que este pensa que aquele é alguma alma penada. Em meio a correrias e impropérios, onde Carlos invectiva o tio pelo pecado da gula, este revela que vai aconselhar-se com um padre amigo, pois lhe faz estranheza o fato da filha e do sobrinho concordarem com sua vontade. Carlos fica só; em seguida, entram Joana e Inês. A primeira conta para a segunda uma lenda antiga, relembrando seus tempos de moça, que lhe ensinara "uma velha feiticeira". Colhia-se um raminho de alecrim à meia-noite, que era plantado no jardim, ao relento. Se ele florescesse, o amor também floresceria. E acrescenta:

"Às vêzes vem um anjinho
Bafejar a linda flor;
Ele te dirá baixinho:
- Deus protege o teu amor".

Carlos ouve a conversa e, sem saber que Inês vai fazer o mesmo, decide testar o raminho de alecrim. Ambos dirigem-se ao jardim, às escuras. Lá encontram-se, tocam-se, abraçam-se e até há um beijo furtivo; um pensa que o outro é o"anjinho", até que se reconheçam. E nisso é que os surpreendeo tio ou pai André, que em meio a reprimendas bem humoradas e versos alegremente sentenciosos abençoa o casamento. Os caipiras, rapazes e moças retornam; termina a festa. É madrugada.

Antes, Joana já fora embora (Joana, espírito noturno, não deixa de ser também uma representação feminina do santo homenageado):

"Vós, que pagais pelo pobre
A esmola da caridade,

A quem este teto cobre,
Dai, meu Deus, felicidade.
Vou além, breve morrer,
Longe de um olhar amigo;
Mas não quero entristecer
Da paz este doce abrigo.

(Sai)"

A peça revive o encanto e a simplicidade do tempo antigo. Assemelha-se, com um acentuado toque sentimental, a uma das cenas de festas e costumes que muitas vêzes encerravam as comédias de Martins Pena. Convém ressaltar aí a figura de Joana, cuja presença vem do imemorial dos tempos. A peça é a rememoração de um tempo antigo; ela, que é velha, e vai morrer, rememora um tempo mais antigo, em que uma velha feiticeira lhe ensinava velhos conhecimentos... Joana dá um toque de magia à cena e ao desenlace; ao mesmo tempo, evoca que a passagem do tempo é inexorável. Sensação a que Alencar se refere, na introdução com que publicou a peça:

> "Pode ser que notem alguns muita inocência e muita ingenuidade no amor que forma a pequena ação desta ópera; mas se refletirem que a cena se passa em S. Paulo, nos tempos coloniais, em época de abusões, de prejuízos, de crenças e de tradições profundas, ainda não destruídas pela civilização, decerto não estranharão como defeito aquilo que só é naturalidade".

Na primeira versão, trocava-se S. Paulo por Rio de Janeiro, tempos coloniais por 1805. De qualquer modo, estamos diante de uma evocação, destinada a embelezar a cena nacional, dos tempos antigos, da formação do espaço brasileiro. Tempos "pré-civilizados", sem as vantagens e os incômodos da "civilização", que Alencar tanto discutiu em suas outras criações dramáticas. Aqui, deveria primar a música, não as discussões e os debates. E assim foi: a ópera teve boa acolhida, a música ganhou elogios na imprensa (2). Assinale-se: estamos diante de uma evocação dos tempos antigos sob o olhar lírico de quem recupera a infância - olhar que tudo doura e toca com a magia dos primeiros anos. Estamos afastados do olhar que via nesse mesmo passado um tempo ínfero, submerso, que nos legara aqueles "tristes legados" coloniais: o provincianismo, a tacanhice, a escravidão, as relações devassas, que se deviam su-

perar pela cultura, pela civilização, entendidas praticamente como categorias éticas.

Este segundo olhar é que informa mais de perto peças como A Expiação, ou O demônio familiar. Nesta última as personagens Vasconcelos e Da. Maria também evocam os tempos idos, em que as moças sabiam fazer bons doces, enquanto "as de agora" só se dedicam ao salão. Mas o passado nacional, isto como o legado que a nação recebe, é principalmente o peso morto da escravidão. Da mesma forma, em peças como A expiação ou O que é o casamento? o fantasma, de um tempo "anterior", incestuoso, devasso, quase perverso, adeja (permanentemente) sobre as personagens até que seja exorcizado pelo final feliz e pelo pleno acesso a formas consideradas como maduras e adequadas de relacionamento.

Entretanto, aqui em A noite de São João, não há lugar para pesadelos ou fantasmas. O registro é outro. O passado é evocado como se fosse um tempo "ingênuo", não tocado, ainda não nascido para a consciência e para os dramas da civilização. Embora predomine na obra de Alencar a perspectiva "ínfera" sobre o passado, esta evocação de um tempo ingênuo que tenta recuperar liricamente esta ingenuidade, sob o ângulo da nostalgia, é o outro lado da mesma moeda: a saudação, no palco da nova nação, e das qualidades necessárias para que ela seja uma nação comme il faut. Essas qualidades envolvem a superação do que se punha na conta de aleijões do passado. Mas também incluíam a necessidade de ter-se um passado aprazível, ou algo aprazível, no passado, de que valesse a pena ter saudade.

D. Os dramas

1. Mãe

> "Estando eu na freguesia de ::: fui chamado para ver uma escrava que se me apresentou com o útero fora das partes, voltado de dentro para fora como o dedo de uma luva, muito inflamado e coberto de terra, bosta e outras matérias. Foi o caso que, estando em tempo de dar à luz, foi assim mesmo mandada a colher café, e sentindo dores teve de retirar-se para casa com o que tinha colhido à cabeça. Em caminho, efetuou-se o parto, e quer por excesso de dores, quer por perda considerável de sangue, quer assustada por se ver só, ou por outra causa qualquer, desfaleceu, e, ao despertar, os porcos tinham dilacerado a criança, e à força de a puxarem com as secundinas ainda dentro, promoveram a queda e inversão do útero!"

Encontrei esta descrição no Diário do Rio de Janeiro de 6 de maio de 1860, próxima a um anúncio da peça Mãe, com representação prevista para aquela mesma noite. O texto faz parte do artigo "Colonização e Escravatura", assinado por um tal "H.M." que resenha um livro - O médico da primeira infância - de autoria do Dr. Antonio Ferreira Pinto. Pelo que entendi , o texto acima citado pertence ao próprio livro do "illustrado médico", segundo "H.M.". Este faz um arrazoado, baseado nas observações do médico, contra a idéia de que a falta de braços para a lavoura possa ser solucionada pela importação de mais escravos africanos. Ambos, articulista e médico, concordam em que há razões humanitárias para que se impeça o tráfico e em que, além disso, o elemento servil é anti-produtivo e anti-econômico. Ao invés de se cuidar da importação, diz o médico pela pena do articulista, o que se devia fazer era cuidar da melhor "procreação" dos já existentes. "Mal alimentado, mal vestido, mal abrigado", diz o artigo, o escravo vê suas forças exauridas pelo concubinato forçado. Isso, mais o excesso de trabalho, a falta de cuidados podem levá-lo à morte. Assim, "aniquila-se com ele um capital precioso" -

> "...um capital que desapareceu e que nunca mais será ressarcido".

O leitor não se preocupe. Se artigos e descrições como estas compõem o horizonte da peça Mãe, não veremos nesta coisas tão desagradáveis ou grosseiras, nem discussões extemporâneas (numa peça de teatro) sobre as relações entre o capital e o escravo, ainda que tais relações façam parte intrínseca do enredo dos acontecimentos. Alencar já era bastante hábil para evitar discussões irritantes, ao tempo em que produziu Mãe; quanto aos aspectos mais repulsivos da escravidão, os próprios anúncios dos espetáculos tranquilizavam os espectadores, advertindo:

> "A protagonista deste drama é uma escrava. Respeitaram-se todas as conveniências da sociedade brasileira, para se tirar partido somente do sentimento da maternidade".

Mãe, ou Mãi, como grafavam os anúncios da época, foi à cena pela primeira vez no sábado, 24 de março de 1860, no Ginásio Dramático, num

> "Espectaculo em solenidade ao faustoso aniversário natalício de Sua Majestade a Imperatriz",

conforme o anúncio do mesmo dia, no Correio Mercantil. Na segunda, 26/3, voltou à cena, dessa vez em solenidade pelo aniversário do juramento da Constituição do Império, com execução do Hino Nacional pela orquestra. Seguiram-se outras representações. O nome do autor, na época, não foi revelado. Era a primeira peça de Alencar que subia ao palco depois da proibição de As asas de um anjo, em 1858. Talvez haja aí alguma relação com este anonimato que o autor preferiu guardar, na ocasião. Em todo caso, deve-se notar que, quanto ao tema, Alencar saía do lodo da prostituição para os ouropéis da maternidade. É curioso: fazia, ele mesmo, enquanto autor, o caminho que impusera a Carolina, sua personagem, já n'As asas de um anjo, e que completaria mais tarde quando escrevesse A expiação. Alencar dedicou a peça à sua mãe :

> "A outra que não a ti causaria reparo que eu fosse procurar a maternidade entre a ignorância e a rudeza do cativeiro, podendo encontrá-la nas salas trajando sedas. Mas sentes que se há diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe".
>
> (1)

A julgar pela crítica imediata, a peça não provocou qualquer reparo. Ao contrário, provocou elogios candentes.

> "Mãe é uma página luminosa do eterno drama nacional - a escravidão"

dizia entusiasmada carta de leitor no Diário [do Rio de Janeiro] logo a 26 de março, prosseguindo:

> "O autor respeitou as conveniências públicas, é verdade, mas a idéia humanitária salta de cada lance, o instinto liberal respira a cada cena.
> O espectador vê diante de si uma escrava de seu próprio filho, servi-lo com[o] uma mulher dessas abnegações que só têm as almas de rija têmpera"

A 29 de março Machado de Assis [comentava] Mãe no Diário de Rio de Janeiro. Elogios, muitos. Motivos:

> "Revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo; que, dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e prescrições da arte, sem dispensar as sutilezas da cor local".

Seis anos mais tarde, escrevendo apanhado geral sobre o teatro de Alencar, ainda no mesmo Diário do Rio de Janeiro, Machado reafirmaria, ampliaria e precisaria seu juízo:

> "Vejamos o que é essa mãe. Joana, estando ainda com o seu primeiro senhor, teve um filho que foi perfilhado por um homem que a comprou, apenas nascido o menino. Morreu esse, instituindo o rapaz como seu herdeiro; nada mais fácil a Joana do que descobrir ao moço Jorge o mistério do seu nascimento. Mas então onde estava a heroína? Joana guarda religiosamente o segredo e encerra-se toda na obscuridade da sua abnegação, com receio de que Jorge venha a desmerecer diante da sociedade, quando se conhecer a condição e a raça de sua mãe. Ela não indaga, nem discute a justiça de semelhante preconceito; aceita-o calada e resignada, mais do que isso, feliz; porque o silêncio assegura-lhe, mais que tudo, a estima e a ventura de Jorge. Até aqui já o sacrifício era grande; mas cumpria que fosse imenso. Quando Jorge, para salvar o pai da noiva, precisa de uma certa soma de dinheiro, Joana rasga a carta de liberdade dada anteriormente por Jorge e oferece-se em holocausto à necessidade do moço; é hipotecada. Mas os acontecimentos precipitam-se; o Dr. Lima, único que sabia do nascimento de Jorge, sabe da hipoteca de Joana, feita por um título de venda simulada, e profere essa frase tremenda, que faz estremecer de espec

> tadores(sic): 'Desgraçado, tu vendeste tua mãe!' que
> Descoberto o segredo, Joana não hesita sobre o deve fazer; teme pelo filho, e não quer lançar a menor sombra na sua felicidade: escrúpulo tocante, de que resulta o suicídio. Tal é a peripécia deste drama, onde o patético nasce de uma situação pungente e verdadeira". (2)

Afora isso, Machado diz que Mãe era o melhor drama nacional.(3) A parafrase da peça, por Machado, dá idéia de uma das qualidades do drama: a ação é direta, sem rodeios, indo direto ao ponto crucial. Essa concentração da ação aproxima também o reconhecimento da peripécia. O reconhecimento transpõe Jorge para o cume da felicidade: conheceu sua mãe. Mas esse reconhecimento provoca também a peripécia, implicando diretamente na passagem da felicidade para a infelicidade, conforme a terminologia empregada por Aristóteles: ganhando sua mãe, Jorge a perde. Não estamos diante do mesmo mundo absolutamente compacto do Édipo Rei, de Sófocles, por exemplo, onde o reconhecimento é a peripécia; mas estamos, sem dúvida, muito próximos a isso.

Pode parecer estranho, à primeira vista, que para se falar das qualidades de um drama se lance mão de uma tragédia. O fato, porém, é que existe essa proximidade, também: o drama de Alencar, em muitos aspectos, lembra uma tragédia. Primeiro: a cena se passa toda no mesmo prédio, que é a casa onde moram Jorge, com Joana, e Elisa, futura noiva do rapaz, e seu pai, Gomes. Mais: o primeiro ato se passa na sala de visitas da "casa" (hoje diríamos apartamento) de Gomes, que mora em baixo da de Jorge. Os três outros atos se passam na sala da casa deste último. As rubricas dizem, secamente: "Em casa de Gomes. Sala de visitas", ou "Em casa de Jorge. Sala simples, mas elegante". É claro que não estamos diante dos altos dignitários sociais que caracterizam a tragédia clássica, apresentados nos cenários neutros dos átrios, ou das passagens entre ausentes, nem diante dos seres descomunais, nos limites superiores do humano, que caracterizam a tragédia grega, envoltos no cenário natural dos ventos, do sol, das divindades, dos presságios, do mar ou do rochedo. Mas há, aí, uma obediência à regra da unidade de espaço que não desgostaria um autor clássico. O cenário pertence a gente pobre, que luta com dificuldades para sobreviver. Gomes está endividado, pensando até

no suicídio; chega a dizer que a única herança que deixará à filha, em lugar da vergonha de ir para a cadeia, será um restinho de veneno no fundo do vidro com que pensa dar cabo à vida. Jorge estuda medicina; dá aulas de francês e de piano. Mas por trás dessa simplicidade da gente pobre pode-se ler, sem muito esforço, e com um pouco de imaginação, a mesma austeridade e a mesma simplicidade que marcavam o cenário da tragédia clássica, em oposição à verdadeira festa de coisas características e incomuns que marcavam as peças dramáticas do romantismo em diante.

Segundo: se a história representada no drama envolve vários anos - desde que Joana teve o seu Jorge, lá pelos seus 17 anos, até os 38 que agora tem, passando pelos vários senhores (o pai de Jorge; Soares, que o perfilhou; e mesmo o Dr. Lima, que, sem ser dono dela cuidou dos dois depois da morte de Soares) - tudo isso se apresenta concentrado nas 24 horas da regra clássica da unidade de tempo. O primeiro ato começa "perto das nove horas da manhã" de um dia, quando Gomes vem a saber que suas dívidas podem levá-lo à cadeia (ou à morte, para que se evite esta), já que o usurário Peixoto possui em seu poder letras promissórias cujo aval fora falsificado (depois, vem-se a saber, graças a artimanhas do próprio Peixoto, que terminará indo para a cadeia); além disso, Gomes toma conhecimento de que será despejado, pelo não pagamento do aluguel. O segundo e o terceiro atos nos levam pelo mesmo dia afora, até as cinco da tarde, prazo que Peixoto deu para se conseguir o dinheiro. Nesse curto espaço de tempo chega o Dr. Lima, da Europa, com o segredo de Joana; firma-se o romance entre Jorge e Elisa; e se revela, para o espectador, toda a verdadeira história de Jorge e Joana, rememorada pelo Dr. Lima, pela própria Joana, e, em parte, pelo oficial de justiça Vicente Romão, personagem cômica, primeiramente encarregada do despejo de Gomes e no fim da prisão de Peixoto, o que faz com risível empenho e dedicação. No terceiro ato se consuma a venda de Joana a Peixoto para que Jorge ajude Gomes no pagamento de sua dívida. O último ato começa também um pouco antes das nove da manhã do dia seguinte; e o desenlace, com a revelação que redime Joana mas lhe é ao mesmo tempo fatal, se dá pouco depois. Eis aí o máximo de vinte e quatro horas, dos preceitos clássicos. Some-se a isto o fato de que não há ne-

nhuma interrupção temporal entre as cenas de cada ato: tudo flui diretamente, e ter-se-á uma percepção extremamente compacta do tempo, muito distante dos anos e dos lapsos que se haviam aberto para a cena desde os dramas românticos e a admiração de seus autores pelos grandes painéis de tempo e espaço de Shakespeare.

Terceiro: a peça apresenta, inegavelmente, várias linhas ao longo das quais se constrói a intriga e se percebe a ação. Podemos citar as seguintes: o romance entre Jorge e Elisa; novas aventuras (de Alencar) no terreno das finanças, das letras, dos créditos, da usura, através do castigo de Peixoto, das desventuras de Gomes e da sua ventura final, pois terá, ao fim e ao cabo, o bom Jorge por genro; a comédia da ascensão social desempenhada a rigor pelo oficial de justiça Vicente Romão, que fora um enjeitado da sorte, um "ciganinho", o menino "Bilro", como ainda lhe chama Joana, que o conhecera no infância (Bilro fora pagem de Jorge); e que agora se dá ares de importância e termina por fazer justiça; a tragédia do Dr. Lima, que vem rever os amigos de antanho e termina por causar, com a revelação, a morte da pessoa a quem mais admirava e queria: Joana. Mas todas essas linhas de desenvolvimento da intriga estão amarradas firmemente ao tronco principal da peça, que é a longa história, vista em seu desenlace e clímax, do reconhecimento e perda de sua mãe, por Jorge; ou, de outro ângulo, da exclusão, sofrimento e morte de uma pária social - Joana - destinada a se ver reconhecida na sua plenitude de pessoa humana apenas no instante da morte, na frase contraditória

"Eu não sou tua mãe, não ... meu filho! (Morre)"

(Ato IV, cena 14)

Quarto: a sensação compacta de tempo e espaço, aliada ao longo tempo envolvido na história "real" das personagens, cria uma atmosfera de inexorabilidade, de fatalidade, que também nos faz pensar em tragédia. Há um ajuste de contas terrível nesta peça. Uma "hybris" paira no horizonte: o pai de Jorge fecundara uma das mucamas da casa. Essa violação das regras sociais cobra seu preço, de modo devastador, sobre as personagens da peça, para que a ordem social se "recomponha". O verdadeiro "culpado" sequer aparece; só é mencionado numa ou noutra fala,

de modo indireto; não tem nome. É, decididamente, um ser das trevas, que fica nas mesmas trevas, pois Jorge, na efusão dos sentimentos finais, se refere, como pai, a Soares, que o perfilhara e não tivera tempo de fazer a declaração por escrito. Parece, sem mais nem menos, que as Fúrias estão soltas pela Corte; ou que a implacável Moira está fiando ao pé do Corcovado.

Digo, por isso, que a peça se aproxima de uma tragédia; mas nem por isso chega a ser, propriamente, uma tragédia. Há suficientes elementos dramáticos para que assim não seja. Alguns o próprio comentário já ressaltou. As personagens estão longe do cume e próximas da base da pirâmide social. A sensação de dignidade, que vem do caráter que demonstram, não está acompanhada da de majestade. Ao lado dos contos trágicos e dos conflitos de maior envergadura está presente o elemento cômico - parte integrante do drama, conforme o prefácio de Gonçalves Dias, citado capítulos atrás - corporificado na atuação da personagem Vicente Romão, antigo Bilro, e também na representação da cena doméstica, tanto na casa de Gomes como na de Jorge. Ao lado do sublime - encarnado na maternidade extremosa de Joana - está presente também o grotesco - pois é a própria Joana que comanda a sua venda a Peixoto, tanto animando Jorge a praticar o ato que mais tarde lhe será fatal, como mostrando o quanto vale, para convencer Peixoto de que ela é "boa mercadoria". A combinação de sublime e grotesco já estava prevista para o drama desde o famoso prefácio do Crommwell, de Victor Hugo. O conflito apresentado também assume características fortemente dramáticas, ao colocar Joana dividida entre as duas faces de seu amor maternal: a dedicação cega a Jorge, como escrava; e a recusa de seus favores como filho, através da manutenção do segredo. Este conflito, levado às últimas consequências, a matará, pois seu ser dividido não resiste à irrupção da verdade. Para proteger Jorge, em sua visão conturbada da realidade, e ao mesmo tempo bastante "realista", Joana prefere o segredo definitivo: o silêncio e a morte. Também se vê, na arquitetura do drama, características da cena realista, à Dumas Filho, que Alencar tanto admirava. Não há a partes nesta peça; a ação, se transcorre firme em direção ao clímax, não apresenta sobressaltos dignos de nota, salvo talvez a inusita-

da presença do Dr. Lima que chega da Europa depois de longa viagem, com o segredo intacto no bolso do colete. Em todo o caso, mesmo sua presença entra dentro desse verdadeiro fluxo de naturalidade, pois desde logo o espectador é informado de que ele, Dr. Lima, não suporta esse segredo e parece disposto a revelá-lo na primeira oportunidade, só não o fazendo diante dos rogos insistentes de Joana. Exemplo maior desta "naturalidade" com que se procura construir a cena é a presença mesma do veneno, com que Joana se matará. Um bom folhetim, ou melodrama, não deixaria de apresentar Joana tirando o veneno à socapa, do seio, ou de um compartimento secreto, quem sabe, embaixo do fogão (embora um bom folhetim ou melodrama devesse fazer Jorge chegar à última hora, arrancar o veneno das mãos da mãe, e demonstrar que ela era na verdade não escrava, mas princesa de uma dinastia perdida, raptada por ciganos, etc. etc.). Mas em Mãe o veneno entra na casa de Jorge pisando firme, pela porta da frente, embora de modo descuidado para a totalidade das personagens. Quem primeiro o introduz na cena é Gomes, que está desesperado; seu aparecimento, portanto, é verossímil. Daí ele vai ter às mãos de Elisa, que teme pelo pai: gesto natural de uma filha preocupada. Pelas mãos da moça ele chega até Jorge : ato compreensível, pois ela confiara tudo ao jovem estudante, e queria afastar aquele vidro perigoso do pai. E é por um descuido de Jorge, que deixa o vidro sobre a mesa, que ele chega ao olhar de Joana; esta, vendo que o filho está muito preocupado com a situação de Gomes e Elisa, e com a dela, já que a vendera a Peixoto, teme que ele possa cometer um desatino: temor natural numa mãe que durante tanto tempo guardara suas preocupações tão somente para si. Ela o pega, para guardá-lo: quando a verdade irrompe, a arma do crime já está nas mãos apropriadas para o crime. Há algo de diabólico nesta viagem do veneno: é a sua naturalidade. Parece que estamos diante de um romance policial, onde vemos os elementos do crime irem se ajustando um a um: o veneno é a peça final, que, durante as vinte quatro horas do tempo ficcional, faz a viagem mais longa para chegar a seu destino, carregado de fatalidade. Que todas essas considerações sobre os aspectos trágicos, cômicos (no sentido de representação do engraçado ou dos costumes domésticos), dramáticos (englobando aí o cômico) nos sirvam para considerar uma coisa: Alencar sabia muito bem

aonde pisava. Dentro dos parâmetros que escolheu para construir sua dramaturgia, ele revela, nesta peça, muita habilidade de construção. Nada aí é acaso, nada está solto. Ao contrário, o esforço da peça é o de fazer com que tudo se encaixe com harmonia perfeita.

Também não é acaso, portanto, que a ação se passe logo no dia dos anos de Jorge, 3 de fevereiro, quando ele completa 21 anos. Até agora, viemos acompanhando as características da peça do ponto de vista da mãe, protagonista de um drama com atmosfera trágica. Deste ponto de vista, já vimos, a ação da peça é o sofrimento e a exclusão, pela morte, de uma pária social. O sofrimento da personagem e a empatia da platéia aumentam na medida em que Joana se apresenta, aos olhos dos espectadores, como uma personagem éticamente boa - como, aliás, conviria à protagonista de uma peça cujo autor admirava algumas características do teatro realista de Dumas Filho. Mas o conflito põe em jogo mãe e filho; há, portanto, um segundo ponto de vista, que se não está propriamente em pé de igualdade com o primeiro, já que a mãe é a protagonista, lhe segue na esteira, passo a passo, ou ombro a ombro. Tanto é assim que na cena final, o que vemos, logo além da morte trágica de Joana, é a dor de Jorge. É ele, inclusive, no reconhecimento que conduz ao desfecho, que passa brutalmente da felicidade (de ter descoberto a mãe) para a infelicidade (de perdê-la em virtude do mesmo gesto). E do ponto de vista de Jorge há um ritual de iniciação, uma passagem para a maioridade. É com os olhos de Jorge que o homo brasiliensis reconhece a sua origem e se torna maduro, curtido pela vida, e reconhece a extensão de sua tragédia. Mas do ponto de vista de Jorge, a peça encena não apenas o seu encontro e perda da mãe; encena também o seu encontro absoluto com Elisa. Deste ponto de vista o subenredo amoroso cresce aos nossos olhos, chegando mesmo ao primeiro plano - porque é a inteireza ética de Joana, ao se sacrificar pelo amor de Jorge (que é Elisa) em nome do amor que ela (Joana) sente secretamente pelo filho, que garante o casamento do filho com sua amada, por sobre os preconceitos sociais. Diante da revelação de que Jorge é filho de uma escrava, ou ex-escrava, já que Soares manifestara o desejo de alforriá-la, e Jorge, antes da venda se concretizar, já lhe dera uma carta de alforria (que e-

la recusa), Gomes retoma a palavra empenhada, desfazendo o casamento da filha. Mas depois das admoestações do Dr. Lima, e considerando a grandeza do gesto de Joana, que o salvara do suicídio, ele encontra forças suficientes para vencer o preconceito, e retomar a palavra dada, consentindo no casamento. Por trás do sentido trágico, de exclusão e sofrimento, subjaz, sublinhado, um sentido cômico, no sentido da ação ressaltar a integração de um jovem na sociedade dos adultos, depois de uma necessária provação, através do casamento. Este "segundo sentido", sem dúvida, atenua os efeitos devastadores do primeiro. O drama com contornos trágicos também rescende a melodrama casamenteiro; e junto com a condenação da escravidão, que inegavelmente existe na peça, viaja um gostinho hipócrita de que, no fim de contas, até que o sacrifício de Joana não fora em vão.

➡ Por quê esse duplo valor da conclusão da peça ?

Parece-me que o drama da escravidão, com todo seu absurdo, com todo o seu grotesco, está exposto na descrição jornalística com que abrimos este comentário. Não falta ali sequer um elemento irônico presente num certo resquício de isenção científica com que o "illustrado médico" descreve cena tão horrorosa. O que vemos, em Mãe, é, sem dúvida, o drama da escravidão, mas atenuado pela boa fé conservadora de quem deseja superar uma instituição condenada, do ponto de vista ético, e ao mesmo tempo redimir a sociedade nacional, tal como estava arquitetada.

Não se deve confundir essa convivência de um sentido trágico com um sentido cômico, na mesma peça, com a convivência entre tragédia e comédia própria do drama, tal como definido pelos românticos, como nos prefácios, já citados, de Victor Hugo, e de Gonçalves Dias. O drama romântico incorpora elementos cômicos a uma ação de sentido fundamentalmente trágico. Neste sentido, Leonor de Mendonça é característico. Há ali os elementos que antes seriam próprios da comédia. Representa-se a cena doméstica, na casa do velho Alcoforado; Paula, a criada da duquesa, também ajuda a incorporar o elemento cômico, com suas atitudes e seus comentários sobre como se devem tratar os namorados. Mas o sentido da ação permanece fundamentalmente trágico; e nada atenua a terrível sensa-

ção de abismo e horror da cena final, quando o duque, transformado grotescamente em carrasco, arrasta a própria esposa para o cadafalso.

O que Alencar faz vai além da mera convivência de elementos cômicos dentro de um sentido trágico de ação. A par disso, há, dentro desse mesmo sentido trágico, um happy-end embutido, que atenua os efeitos da percepção da queda, da morte, da catástrofe. A catástrofe fica manca. É catástrofe, mas não tanto. Dito de outro modo: resta um consolo. Por entre as lágrimas amargas que vêm aos olhos, pela morte de Joana, juntam-se algumas doces, pelo próximo casamento de Jorge.

2. O Jesuíta

Tal como em Mãe, em O Jesuíta a intriga (o arranjo dos acontecimentos) dará margem a que se perceba uma ação (a passagem de uma situação inicial para outra final, expondo o significado da intriga) de duplo sentido, ou dupla face. Há uma face trágica, no sentido com que Frye explora a palavra, que é o de exclusão de uma personagem; essa face trágica está montada sobre um conflito intensamente dramático: a polaridade entre os sentimentos de um revolucionário, que é ao mesmo tempo pai (ainda que por adoção), e que projeta ambos os sentimentos, a sua esperança de revolucionário e o seu afeto paternal, sobre a mesma pessoa. Mas há também uma face cômica, também no sentido com que Frye explora essa palavra, que é (de) inclusão de uma personagem; para reforçar o confronto entre ambas as faces da ação deste drama, a face de inclusão tem por "protagonista" a pessoa sobre quem o protagonista da outra face, de exclusão, projeta seu afeto paternal. Permanece, graças a essa relação, uma atmosfera de "ritual da maioridade", tal como já se observara na análise de Mãe, lá reforçando o ritual pelo fato de os acontecimentos se passarem no dia do aniversário da personagem. Lá, em Mãe, o ritual da maioridade se concentrava no reconhecimento da origem e simultânea perda do afeto maternal; aqui, em O Jesuíta, o ritual se concentra, de certa forma, na substituição do "pai" pelo "filho" (aqui entre aspas porque a relação entre ambos é, na verdade, a de uma "adoção espiritual" - trata-se, respectivamente, de um sacerdote e de um enjeitado). Essa substituição vem acompanhada por substancial alteração no esquema de valores que governa o mundo deste "pai" e deste "filho".

Alencar escreveu O Jesuíta não muito tempo depois de ter escrito Mãe. Esta peça, cuja dedicatória à mãe do autor data de 1859, subiu à cena em 1860. O Jesuíta foi escrito com vistas às comemorações da Independência de 1861, para ser representado por João Caetano. Recusado, na época, ficou 14 anos na sombra, até 1875, quando veio à cena (1). 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 (2). Já dois anos antes Machado de Assis, na sua "Notícia da atual Literatura Brasileira" escrevera que na cena da Corte dominavam

> "a cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica apara tosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores" (3)

Eram os gêneros do teatro musicado, que sob a batuta de Offenbach e muitas outras batutas, haviam aportado ao Rio de Janeiro e que não muito mais tarde fariam as glórias de um outro nordestino também ali aportado: Artur de Azevedo. Mas como se vê, a desilusão de Alencar com o público da Corte não era coisa só dele. Essa desilusão colocará os alicerces de onde sairá sua polêmica com Nabuco, já discutida na apresentação deste trabalho.

O drama O Jesuíta parte de um plano cuidadosamente elaborado pelo protagonista, que dá título à peça. Este plano é o de se 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 só 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) (4)

Samuel diz ter trabalhado para a execução deste ideal durante vinte anos. Ao longo desse tempo tornou-se jesuíta, fêz carreira na Ordem, e chegou a ser nomeado para o alto posto de "Vigário", retornando ao Brasil, de onde saíra jovem, como a mais alta autoridade da Ordem naquele então Colônia. Podêmos estranhar o fato de ser um jesuíta, cuja Ordem nascera da Contra-Reforma, quem pregue tais ideais de tolerância, incluindo aí a liberdade religiosa. Entretanto, estamos diante de um homem que não é, propriamente, um jesuíta convicto - mas antes um homem que decidiu se aproveitar do poder da instituição para conseguir o seu intento, que era de outras ordens. Outra coisa a notar na fala de Samuel é a imagem que ele traça do Brasil como essa pátria-oásis, de liberdade e tolerância, num mundo conturbado por perseguições, guerras e divisões. É uma "visão do paraíso": o Brasil, símbolo do Novo Mundo, aparece como uma terra da remissão do homem, emoldurada pela natureza "rica e fecunda" - à qual não faltam elogios. Na mesma cena Samuel diz que desde a infância amou a sua terra, a sua pátria. Os termos com que ele se refere a ela são do seguinte teor:

> "terra virgem, que me nutriu como mãe"
> "perfume de liberdade nas flores"
> "voz solene no eco das florestas"
> "sentimento de independência"
> "grandeza deste continente"
> "amplidão do oceano"
> "berço dos enjeitados"
> "pátria dos apátridas"
> "este sol brilhante ilumina a inteligência e dá vôos ao pensamento"

E assim por diante. "... a primeira palavra que balbuciou a minha razão foi o nome do Brasil", diz Samuel, "que resumia para mim os nomes de pai, de mãe, de irmãos, de todos esses ternos afetos que a Providência me negara!!". Em resumo: o Brasil deveria ser uma grande família. E uma família montada sobre a reconciliação do homem com a natureza - cortejada como esplêndida. Não se pode esquecer o fato de que, se o tempo da peça se desenvolvia no século XVIII, o alvo de Alencar, na platéia, era o fluminense (brasileiro) do século XIX - um homem à beira ou em pleno processo de "civilizar-se".

Samuel desenvolveu seu plano em segredo, contando só com os

seus auxiliares diretos (como Garcia e Daniel, citados), com a sua inteligência e a sua vontade de ferro. Vivia em segredo, no Rio de Janeiro, disfarçado como médico italiano. Ouçamos Alencar - o que diz sobre sua personagem:

> "...
>
> Educado pela Companhia, que o recolheu órfão e enjeitado; filiado ao Instituto, onde conseguira alcançar um grau elevado que deu-lhe a direção suprema da província do Brasil, o Dr. Samuel era um político da escola veneziana, que Maquiavel popularizou, e que dele recebeu o nome de florentina.
>
> Dessa escola também foram Richelieu, Mazarin, Pombal, todos os estadistas do absolutismo; e infelizmente para os povos ainda são os ministros constitucionais, que a todo instante invocam o pretexto da necessidade pública e do bem geral para calcar a lei, a justiça, a moral. Outrora derramava-se mais sangue; nos tempos modernos corre mais o dinheiro; no fundo a tática é a mesma" (5)

Atenção: Alencar acaba de nos expor que sua peça se baseia numa espécie de tragédia da razão política, se é que se pode falar assim. Samuel, levado pelo ideal, pelo seu caráter inflexível, pela confiança exacerbada na razão e seus poderes, vai calcar, antes de ser ministro - mas como ministro da sua "revolução" em projeto - os direitos dos cidadãos; particularmente, como se verá, irá calcar a moral de uma donzela, conspurcando o sagrado direito familiar. Este será seu "crime", seu "desafio", sua "queda".

> "(...)
> Mas esse homem não é fanático, nem perverso. Não é Ravaillac, nem Torquemada. A alucinação não o cega; o sangue não o deleita. Como o general que defende uma causa, ele não hesitará, se for preciso, em arrasar uma praça, dizimar o inimigo e aniquilar o obstáculo.
>
> Mas terá consciência de seu ato. Sua razão lhe advertirá que perpetra um crime, e seu coração nobre e generoso padecerá com a implacável necessidade. Sacrificar-se-á ele primeiro. Apelará da lei para o destino; dos homens para Deus; e seguirá sua marcha providencial como os grandes criminosos da história, que se chamam heróis e conquistadores".

A praça a ser arrasada não está cheia de soldados - ainda que os soldados da lei colonial acabem por efetivamente cercar o visionário. O que nela

habita é a castidade de uma donzela. Samuel, envelhecendo, vê a necessidade de um continuador. A sorte o favorece: assim como ele fora recolhido como um enjeitado, pela Ordem, lhe vem às portas outro enjeitado. É Estevão, que ele cria como um filho, e com quem conta para substituí-lo na maana tarefa.

> "Nesta religião de uma idéia, ante a qual se curvam uma razão vigorosa e um coração pujante; nesta sublime idolatria da pátria, apenas sonhada, e ante a qual já emudecem todas as virtudes, como todas as paixões; não há um drama belo, enérgico e majestoso? "

O drama desta consciência majestosa nasce de que Estevão, seu filho dileto, se apaixona por Constança, também uma enjeitada, moça cuidada por um "protetor", o Conde de Babadela, autoridade máxima da Coroa no Rio de Janeiro, e que, na verdade, é o pai da menina, como se vem a saber no decurso dos atos. Essa paixão atraiçoa os planos de Samuel; pois ela é incompatível com o claustro. Mas como enfrentá-la, se Estevão lhe é, de verdade, como se fora um filho ?

> "As maiores forças do homem; a sua consciência, o seu coração, e a sua inteligência, em antítese. E notai que a consciência era a do ministro da religião, o coração, o de um pai, e a inteligência, a de um gênio. Três almas em um só corpo; e que almas? Cada uma delas um arcanjo revoltado, que o Onipotente encadeara nessa frágil argila.
>
> Esse vulto sombrio, velado em seu mistério, mas tocado a espaços pelo fulgor do pensamento, como o oceano pelo fogo do céu, não é um homem; é quase a humanidade. Na cena ele deve ser simultaneamente o padre, apóstolo da igreja; o sábio, apóstolo da idéia; e o patriota, apóstolo da liberdade.
>
> Mas sucedem-se tão rapidamente as revoluções desse grande espírito, reclamado pelos acontecimentos, que não podereis dizer contemplando-o o que é ele, ou por qual face apresenta-se a sua poderosa individualidade. Só quando o exalta a esperança de realizar o magno pensamento, é que se destaca e ilumina a sua mejestosa estatura, e mostra o precursor do Brasil, o gênio capaz de suscitar da barbárie este império americano, e dar no Novo Mundo uma pátria à liberdade foragida."

A angústia de Samuel aumenta porque o Conde de Bobadela recebe ordens de prender toda a Companhia de Jesus, vindas diretamente de Portugal. Samuel se mede com o Marques de Pombal, Sebastião Carvalho, mediado pe

lo Conde. Estamos às vésperas da expulsão dos jesuítas,; mais decisiva é a opção de Estevão, de quem Samuel recebera o voto de jesuíta sem que o próprio moço soubesse o que estava fazendo, já que desconhecia ser seu pai adotivo um padre. Mas o que o padre recebe, o padre pode devolver (pelo menos assim parece na peça): Samuel pode livrar seu predileto do voto. É sobre este ponto, em que sentimentos e notícias tão desencontrados já correm a todo vapor, que se desenvolve o primeiro ato.

Seria tedioso narrar em detalhe a intriga da peça. Alencar a projetara para engrandecer a pátria e para a atuação fogosa de João Caetano, considerado então o maior ator brasileiro. Alencar produziu para o Ginásio Dramático, que considerava mais refinado em termos de público, gosto e repertório do que os teatros - o São Pedro ou o improvisado Teatro Lírico, quando o primeiro queimava - onde imperava o grande ator, aonde o público acorria atrás das cenas espetaculares, dos melodramas de capa e espada, das sensações fortes. Algo desse "sensacionalismo de cena" (o termo é meu), que Alencar via como característico do gosto desse público, terminou passando para O Jesuíta. Esta é 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 (cenas 2,3 e 4 do IIIº 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, já mencionado; aparece José Basílio, noviço, o futuro Basílio da Gama que escreveria O Uraguai, baseado na guerra pela posse dos Sete Povos das Missões - parte da "república comunista-cristã" que os jesuítas haviam organizado entre os guaranis (6). No macrocosmo da peça (no seu horizonte) estão o Marquês de Pombal e Gabriel Malagrida (7). O drama também se refere constantemente a passagens secretas entre o Convento dos Jesuítas e o Morro do Castelo, no Rio de Janeiro; as porões onde Samuel mandou esconder o tesouro da Companhia; histórias e lendas como essas deviam es

tar vivas ainda na época de Alencar - quiçá até hoje. Com tais ademanes, o drama se pretende ao mesmo tempo histórico, majestoso, movimentado, com cenas de grande intensidade emocional, patriótico, popular e moralizador. Apresenta-se para o leitor, ou espectador, como um drama para resumir todos os dramas; é ambicioso. Por outras vias Alencar confirma esta idéia de "suma dramática", ao escrever, na imprensa, que o teatro apresentava dois modos de composição: o da "concentração", próprio da tragédia clássica francesa e da "escola grega" (8), e o "shakespeareano", de movimento amplo e abrangente, cheio de linhas secundárias. O primeiro "resume a ação nos personagens estritamente necessários"; o segundo "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 fala do seu drama como se fora uma feliz síntese entre os dois métodos -

> "Ora O Jesuíta saiu tão felizmente urdido no seu contexto que as mesmas figuras secundárias são indispensáveis; cada uma tem em si um fio da ação".

Há personagens secundárias, portanto; mas todas estão ligadas ao desenvolvimento da intriga de modo indissolúvel, de modo a concentrar, para o espectador, a percepção da ação em meio à grandiosidade pretendida. Com tais características, é impossível reproduzir de modo completo tudo o que reverbera em cada cena da peça. Por isso, proponho uma separação de termos, para que se possa encaminhar a análise: de modo rápido, falemos desse mundo das "personagens secundárias" e do papel que desempenham; depois, poderemos nos deter mais na discussão do quarteto central da peça: Samuel, Estevão, Constança e o Conde de Bobadela. As personagens secundárias - entre as muitas anônimas ("soldados", "mendigos", "padres", etc.) são José Basílio, Garcia, Daniel, Inês (criada de Samuel) Fr. Pedro, reitor do convento dos Jesuítas, e D. Juan de Alcalá, aventureiro espanhol que tomou um brigue em Lisboa com destino ao Rio de Janeiro. Há ainda Miguel Correia, alferes do Conde de Bobadela, que não merece maiores menções, pois sua maior função além de cumprir ordens e comandar soldados, é servir de interlocutor ao Conde para que se revele ao

público, logo na primeira cena do primeiro ato, que o Conde suspeita de Samuel. Já tem em mãos uma ordem do Marquês de Pombal que, de algum modo (revelado mais tarde, qual seja, a ordem de prisão contra os jesuítas) fere Samuel. Finalmente há uma personagem muda, um pedreiro, cuja função é fechar, no coração do convento, um compartimento secreto; ele serve também para demonstrar o quanto a febre revolucionária pode toldar a visão de um homem, pois Samuel manda que o matem, a fim de que ele não possa trair o segredo. Mas o pedreiro termina salvo; Samuel, arrependido, revoga a ordem de execução, que dera a Daniel, e faz com que ambos escapem do convento (que nessa altura está cercado por soldados do conde) disfarçados de "irmãos leigos" - já que estes, por não serem jesuítas professos, não seriam presos com os demais.

José Basílio dá à peça uma espécie de "côr local histórica"; ele e Inês formam a dupla cômica (tanto no sentido do "engraçado" quanto no sentido da representação da "cena doméstica", já que ela é criada de Samuel e Basílio está sempre a dizer-lhe graçolas e a pedir-lhe comida) necessária ao drama que, como já vimos antes, deveria reunir no mesmo universo cênico as sublimidades da tragédia e a representação do quotidiano. Garcia e Daniel são fiéis servos das idéias de Samuel, e a este se dedicam de corpo e alma. O primeiro é um índio "paraguaio" (9), e o segundo, um cigano, que cuida da emigração de seus "compatriotas" expatriados da Europa para a América. Ambos são o braço armado do projeto de Samuel. Garcia simboliza o primitivismo da América, a ser "civilizado" pela ação redentora da instrução, encarnada na figura de Samuel e no trabalho da Companhia de Jesus. Daniel simboliza uma etnia expatriada que encontra refúgio e abrigo no projeto de "Brasil" que Samuel planeja e coordena. Fr. Pedro, como reitor do convento, é um padre de boa índole e avesso a toda a sorte de conspirações e política; exibe o lado odiento da ação de Pombal, pois é vítima inocente de maquinações e problemas que não dizem respeito ao seu trabalho apostólico, ainda que seja um fiel cumpridor dos desígnios da Companhia e esteja sujeito à autoridade de Samuel, que é o Vigário Geral da Ordem para a província do Brasil. Fr. Pedro não sabe dessa identidade secreta do "médico italiano", quando começa a ação; só a descobrirá no fim. Tudo

o que sabe é que, por ordens superiores, deve ouvir o bom "doutor Samuel" quanto a tudo o que for importante para os destinos dos jesuítas e da Ordem. D. Juan de Alcalá é o aventureiro que vem em busca de sensações e de riqueza; por seu intermédio tomamos conhecimento do quanto a condição colonial avilta a terra, matéria-prima da projetada pátria. Ele aqui veio depois de ter percorrido

> "...as quatro partes do mundo; na Europa passei por um príncipe viajando incógnito; na Ásia por um pachá de três caudas; na África pelo novo profeta.
> ....
> Aqui pretendo casar-me com uma caboclinha, filha de algum cacique que traga-me em dote uma mina de ouro e um alqueire de diamantes. (...)"
>
> Ato I, cena 4

D. Juan de Alcalá, no navio em que demandava o Rio de Janeiro, presenciara a prisão (e quiçá a morte) de um noviço jesuíta que vinha avisar os padres de sua próxima expulsão, da parte do padre Gabriel Malagrida. A mensagem vinha em código, num pergaminho, onde estavam gravadas três letras - M.T.P., "assinadas" pelas iniciais "G.M.". Samuel interpreta a mensagem como uma referência ao Livro de Daniel, do Velho Testamento, e à visão do rei Baltasar, da Babilônia (filho de Nabucodonosor). Nesta visão Baltasar vê uma mão que grava, em letras de fogo, numa parede, as palavras Mane, Tecel, Phares, que significam respectivamente "Contado, Pesado, Dividido". Daniel interpreta a inscrição para o rei, como anunciando o fim do seu reinado, e na mesma noite Baltasar é morto. Samuel vê aí uma alegoria da perseguição aos jesuítas. No pergaminho estava também a data do evento: 14 de novembro. (10)

Alencar explica como articula tudo isso à linha mestra de desenvolvimento da peça que desenvolve o confronto entre o Conde de Bobadela e Samuel, e os amores de Constança e Estevão:

> "Sem D. Juan de Alcalá a notícia da expulsão da Companhia, o fato capital não chegaria ao Rio de Janeiro; e sem José Basílio, que retém o espanhol, essa notícia em vez de ficar com o Dr. Samuel, iria ter ao Conde de Bobadela. Daniel, o cigano, além de representar um dos elementos da obra revolucionária do precursor é quem rapta Constança e a leva ao convento. Garcia, o paraguaio, símbolo da raça indígena, outro elemento da revolução, é a mão implacável de Samuel que ameaça a vida da inocente donzela, e suspende a catástrofe. Fr. Pedro, o reitor, explica a influência do médico italiano

> sobre o Colégio dos Padres; é por ele que o segrêdo do espanhol se transmite ao protagonista.
>
> Resta Inês, a criada de Samuel, que se não é essencial à ação dramática, não podia ser dispensada pela verdade artística. Colocada a cena na habitação do médico italiano, como prescindir de uma caseira ou criado, para receber na ausência do amo as pessoas que o buscavam? (...)" (11)

Contra o pano de fundo dessas personagens que, ainda segundo Alencar, fazem o papel

> "dos baixos-relevos no soco das estátuas" (12)

crescem e medem-se as quatro personagens principais: Bobadela, Samuel, Estevão, Constança.

O Conde de Bobadela se apresenta como altivo e fiel soldado da Coroa Portuguesa. Tem o temperamento nobre, caráter reto, e disposição implacável. Reconhece em Estêvão um jovem de valor, e termina por lhe oferecer um posto em suas fileiras militares, onde ele possa demonstrar sua valentia e assim merecer a mão de Constança. (É bom lembrar que o Conde é pai de Constança, e que apenas ele e Samuel conhecem esse segredo; o primeiro por razões óbvias e o segundo pelas artimanhas do confessionário). Estêvão é jovem, valoroso, e está ternamente apaixonado por Constança. Por ela renega o pai espiritual (Samuel), fugindo do destino de padre e revolucionário; mas com ele se reconcilia quando Samuel demonstra que tudo fizera, mesmo seus erros, apenas por amor da pátria. Com o velho jesuíta aprenderá, então, o amor pelo Brasil, ao lado do que sente por Constança, jurando, no final, seguir os ideais patrióticos do primeiro. Constança tem um nome que diz tudo: seu amor por Estêvão é irrestrito, e por ele fará tudo o que for necessário. Frágil, como convém à heroína feminina, será um joguete nas mãos de Samuel, um trunfo deste contra o Conde, além de ser o prêmio final ao comportamento exemplar de Estêvão.

Samuel, sentindo-se ameaçado, e vendo esboroarem-se seus planos junto com o poderio da Ordem dos Jesuítas, defende-se como pode. No decorrer da ação ele tenta convencer, por todos os meios, seu "filho" Estêvão de que ele deve continuar a sua obra. Primeiro, tenta demovê-lo da idéia de acompanhar Constança, dizendo-lhe que já havia tomado seus

votos; quando isso não dá certo, imagina plano mais ousado. Rapta Constança e a leva (pela mão de Daniel) ao convento. Lá a mantém adormecida, dando ordens a Garcia para que a mate, caso o Conde atente contra os jesuítas. Traz esse fato ao conhecimento do Conde que, por sobre o seu amor de pai, cumprirá o seu dever de soldado, revelando a sua nobreza de caráter e ao mesmo tempo a inflexibilidade da Coroa Portuguesa sob o comando de Pombal. Mas Samuel avança mais. Tendo como irremediável o amor entre Estêvão e Constança, propõe à jovem, quando esta acorda, que se entregue ao seu amante; assim ela o satisfará, e ao mesmo tempo, não o tolhendo pelo casamento, o deixará livre para seguir as tarefas revolucionárias. Constança aceita esse destino implacável com resignação; mas Estêvão, enojado pela "perdição" da mulher pura a quem amava, a repele com palavras brutais. Aí Samuel compreende o caráter desmedido de seu erro.

A recusa de Estêvão é, na verdade, a peripécia do drama. Por ela Samuel, que julgava ter milhares de homens prontos para matar e morrer ao seu comando, percebe que não pudera dobrar o coração de um jovem - e de uma jovem. Esta é a sua "queda". Quando o jovem lhe explica suas razões, e o renega, como a um monstro, ele treme, interroga-se se ele seria mesmo um visonário ou um louco; ainda mais, ele, que sentia-se tão forte, passa a duvidar da própria natureza humana (estamos já na cena 5 do ato IV):

> "...O que é o homem, Fr. Pedro? Uma parcela da essência divina fechada em um vaso de argila. Que importa que o gênio se eleve e plaine sobre a terra, se basta um sopro para quebrar o vaso que o encerra?... Consumir cinquenta anos de existência a criar e realizar uma idéia; gastar toda a sua inteligência a preparar os elementos de uma revolução, conseguir à força de perseverança dirigir a marcha dos acontecimentos; e afinal tudo destruído pelo olhar de uma mulher!... Depois disto credes que haja verdade neste mundo? A ciência, a religião, a justiça, o que são? Uma mentira!... Uma ilusão que se desvanece com um sorriso de amor!... Homem, misto de orgulho e baixeza, humilha-te!... Tu és um escárnio da Providência, que te criou para divertir-se em contemplar a tua miséria, luta insana do espírito com a matéria."

Samuel duvida da arquitetura e do próprio arquiteto do universo, dentro da visão cristã. Sua fala assemelha-se à de Macbeth, quando à beira do

combate, diz que a vida é o sonho de um idiota, que nada significa. Macbeth não se recobra de sua desilusão; mas luta até o fim pela quimera que o destruiu, morrendo como um assassino cruel, mas como homem de fibra e desmesurada valentia. Samuel, no entanto, recobra-se rapidamente; falta-lhe o impulso para o nada, que sobra em Macbeth, em sua queda. A queda de Samuel torna-se vôo pressuroso do anjo do Senhor. Advertido por Fr. Padré, que presenciara sua falha, que mais parece um diálogo com o destino e a Providência, de que cometera uma blasfêmia, ele se arrepende, e nas poucas cenas finais se disporá a remendar tudo o que fizera. Suspende a ameaça sobre Constança; providencia meios para Garcia e Daniel fugirem; suspende também a execução do pedreiro; pede aos jesuítas que se preparem para o pior; sobretudo, reconcilia-se com Estêvão e reconcilia este com Constança, casando-os ele mesmo ao pé do altar. No final, quando o Conde invade o Convento com seus soldados, encontra um homem reconciliado consigo mesmo, com os seus, com Deus e com a pátria que almejara construir. Diante do altar, ele discursa altivo:

> "Conde de Bobadela, governador do rei de Portugal, eu te emprazo para daqui a um século. À voz possante de um povo saudando a sua liberdade, a tua sombra se erguerá do túmulo para admirar este império que a Providência reserva a altos destinos. Não vês que o gigante se ergue e quebra as cadeias que o prendem? Não ves que o velho tronco de reis-heróis, carcomido pela corrupção e pelos séculos há de florescer de novo nesta terra virgem e aos raios deste sol criador?... Oh! Deus me ilumina!... Eu vejo!... Além...no futuro... ei-lo! ... Brasil!.... Minha pátria!..." (Ato IV, cena final)

Quando o Conde, furioso, manda prendê-lo, Estêvão e Constança tentam impedir a violência; mas Samuel se antecipa a todos, e some, no altar, por uma porta falsa. Seu destino permanece obscuro. Por várias vêzes, nos acontecimentos do desenlace, deixara claro que iria morrer; interrogado pelo Conde, na mesma cena final, diz, de modo desafiador, que "vai a Roma". De qualquer modo, seu desaparecimento, no fim, tem um duplo significado: primeiro, ele se protege, seja qual for seu destino, no útero mesmo da Igreja que desde pequeno o acolhera. Segundo, por trás desse útero está outro, mais vasto, que é o ventre da pátria, que

acolhe tão dedicado e tresloucado servo.

Eis aí a ação da peça, descrita desde o ponto de vista de Samuel, seu protagonista. Seu sentido é da descoberta de que o homem , por trás de sua força, é frágil em sua natureza, devido aos princípios contraditórios que o compõem. Na trajetória até essa descoberta, Samuel se mede com o poder despótico de Portugal; como o enfrenta com armas que, se diferentes, se baseiam também no emprêgo da violência, se transforma num homem igualmente despótico. Este é seu equívoco, aquela sua queda: a peça exorciza, a um tempo, o orgulho do coração humano, o despotismo do colonizador, e o espírito revolucionário - ou o fantasma da revolução. A pátria de ciganos, índios, judeus e outros que Samuel prega é uma quimera; dela, o que deve restar é tão somente o espírito e a idéia da tolerância.

Mas para que se revele por inteiro o significado desta "passagem" do Samuel levado à beira do fanatismo para o Samuel redimido do final, é necessário que se considere que ela põe em jogo uma outra "passagem", que é a de Estêvão, que sai da condição de enjeitado para a de pai de família (futuro), graças a seu assegurado casamento com Constança, oficiado pelo próprio pai espiritual e, portanto, coisa já indestrutível quando os soldados invadem o Convento (esclareça-se também que em nenhum momento o Conde dá sinais de desaprovar o casamento dos jovens). Mais: Estevão, no fim, toma o lugar de Samuel em seu amor pela pátria. Há entre ambos um pacto de admiração, a que Constança, por seu gesto de proteger o jesuíta quando o Conde manda prendê-lo , também se filia. A queda de Samuel nada mais é do que a redenção do patriotismo. Por quê?

Para esclarecer a questão, é necessário atentar à condição de todas as personagens diretamente envolvidas no conflito. Samuel é um enjeitado; Estevão também; não tiveram pais; por família, a Igreja. São, eles também, resquícios de "tempos bárbaros", que devem ser civilizados para a construção de um novo tempo, de um novo mundo e da nova pátria. Constança é filha natural - do próprio Conde. A tais devassidões chegou o mundo colonial. Optando sair desse mundo e dessa condição pela violência, Samuel também põe em perigo a moral familiar,

ou melhor, confirma esse espírito de devassidão, propondo a Constança que se entregue a Estêvão sem casamento. Quando este recusa tal entrega, mostra que ele, na verdade, é o herói da nova pátria, porque é com ele, dentro da ótica da moralidade familiar, que essa pátria será realmente nova, em contraposição aos erros devassos do passado. A peripécia do sentido dramático da ação é também a peripécia do seu sentido cômico, se podemos nos expressar assim, pois é por esta recusa que o novo herói Estêvão garante de fato a posse de sua mulher dentro de todas as normas da moralidade "civilizada", quer dizer, burguesa. À imagem de uma pátria construída sobre a violência e a devassidão sucede a imagem de uma pátria renovada, moralizada, civilizada, familiar, construída sobre o casamento e o trabalho, e que se redime de seu passado equivocado, superando-o. Samuel, aceitando e colaborando para que este segundo desígnio se cumpra, nele também se integra, ainda que apenas no plano da idéia, pois deve desaparecer devido a seu conflito com poder dominador. Por trás do drama, da queda do protagonista, e de sua exclusão, o que aparece é a construção de uma nova pátria, redimida, que se integra dentro dos padrões da moralidade burguesa e portanto, nessa visão, nos esquadros da "civilização", e que dessa forma redime a todos, integrando-os no seu seio; tudo reforçado pelo fato dessa pátria, que na ficção da peça aparece como um ente imaginário, se identificar com a pátria real, que é a da platéia do espetáculo ou a dos leitores do texto. Por trás do conflito dramático, que opõe o pai ao patriota, e que se desenvolve sobre a exclusão trágica do protagonista, aparece o sentido integrador da comédia, com casamento e tudo, e que, através da moralidade e do trabalho (Estêvão também conquista uma profissão, que é a de militar) reconcilia o círculo familiar com o círculo político do cidadão patriota.

Falei acima que a nova imagem da pátria redime a todos. Na verdade não é bem assim, ou pelo menos deve-se dizer que há nuances nessa remissão. Estevão e Constança são os seus heróis. Samuel fica perdoado: integra-se moralmente na nova pátria. Mas Bobadela fica de fora, ou com um pé de fora, pelo menos. Dele, a pátria toma a coragem, a dedicação, a nobreza e a valentia. Aparece simpático para o público também

ao permitir o casamento de Constança e Estêvão e ao reconhecer, já de início, que o jovem, desejando proteger Samuel, revela na verdade coragem e nobreza de caráter. Ele trata Estêvão como um jovem a ser protegido; não como o cúmplice de um conspirador e inimigo da Coroa. É um homem esclarecido, portanto. Mas é "pai natural", para forçar uma expressão. Por isso, no fim, a imagem da pátria nova aparece como que o afrontando, na fala de Samuel. Ele, o Conde, é opressor da pátria e réu confesso perante a moralidade familiar/ [redacted] que preside a peça e a imagem da nova nação: como tal ele é o vilão "excluído", pelo espírito do novo patriotismo. Sua marca de "possuidor de uma mulher" fora das santas regras do matrimônio se aproxima de sua condição de "possuidor", à força, de uma terra virgem.

É assim que emerge, do drama da política e da tragédia do espírito, a comédia, integradora, do patriotismo. Isto compromete a intensidade dramática da peça. Tudo é bom demais. Samuel se arrepende muito rápido, e em minutos desfaz coisas que levara uma vida inteira para arquitetar. O idílio entre Estêvão e Constança, terminando por se concretizar, dá à peça um"final feliz" que atenua a percepção da queda de Samuel e do seu conflito com o Conde de Bobadela. Mesmo este, tão nobre e generoso (embora seja o pai de uma filha natural), acolhendo Estêvão, contribui para esta sensação de "positividade" geral. É tudo positivo demais, na gestação da pátria, para que o drama enquanto tal seja convincente, assim como em Mãe o final feliz do casamento entre o par de enamorados atenua a percepção da tragédia da escrava em toda a sua extensão. Os dramas das personagens parecem diminuir de estatura; aparecem como desvios ou problemas que uma boa conversa inicial teria resolvido. Os conflitos internos dramáticos, que eles enfrentam parecem ser apenas véus, aparências, equívocos; não coisas incorporadas ao ser dessas personagens. Se o drama de Samuel era o conflito entre o patriota e o pai, no final ele o resolve inteiramente, ao oficiar o casamento: age como pai; e conquista a admiração do filho... para si e para a nova pátria. Parece então que o conflito que presenciamos antes era uma aparência: removidos alguns equívocos de ordem moral, nos defrontamos então com o "verdadeiro" ser de Samuel: uno, indiviso, patriota, a

póstolo e pai, a oficiar o casamento de seu bem-amado filho. O drama cai na artificialidade. Falta à sensação do abismo, da queda vertiginosa, falta o impacto destruidor dessa queda, ou pelo menos esse impacto fica consideravelmente amenizado. O amor, no caso de Mãe, e o amor e a pátria, no caso de O Jesuíta, são as asas que aparam essa queda. Não cabem abismos nem fissuras irremediáveis na imagem da nova pátria. Se ela não é perfeita, também não há ali mal que sempre dure. Tudo, em seu seio ou ventre, se moraliza; é assim que ela, nova pátria, pode se integrar no concerto das nações sob o signo da remissão da sociedade. Com tal projeto ideológico a comprimir o horizonte das personagens, é mesmo muito difícil construir um drama na acepção plena da palavra. O que é possível fazer são peças que têm uma aparência (mais ou menos convincente)de drama, mas cujos conflitos, que deviam ser dilacerantes, parecem, para uma parte decisiva das personagens (o paramoroso) como fantasmas do passado que se devem exorcizar, por mais doloroso que isso seja. Eles conseguem seu intento. Tanto Estêvão, em O Jesuíta, como Jorge, de Mãe, exorcizam, de suas vidas, o concubinato e se integram na moralidade conveniente pelo casamento próximo, levando, com eles, a imagem da nacionalidade. É assim que, sob o sentido trágico da morte de Joana, ou do desaparecimento de Samuel, medra, em tons muito claros, a comédia da desejada integração da nacionalidade no horizonte burguês do século XIX.

III. Conclusão

Não queria encerrar esse trabalho, sem assumir o risco de um juízo qualitativo mais explícito sobre o teatro de Alencar. O diálogo conflituado entre o "eu nacional" e os três "outros" citados na primeira parte (a metrópole portuguesa, a Europa civilizada e moderna, e o atraso nacional, herança "maldita" da condição colonial, ou assim vista pelos intelectuais da época), punha o dramaturgo nacional diante de um paradoxo. Pois seu teatro deveria, ao mesmo tempo, ser semelhante e diferente em relação ao teatro francês que lhe servisse de matriz, e que fosse a forma ou gênero culturalmente prestigiado no momento - em Paris e na Corte, tão logo chegasse o paquete. Os dramaturgos brasileiros deveriam criar um teatro que imitasse o "teatro civilizado", parisiense, cosmopolita, que contribuísse para criar a imagem, externa e internamente, de que o Brasil tornava-se um país "civilizado". Mas esse teatro deveria também se opor, enquanto nacional, ao estrangeiro, ao cosmopolitismo; deveria igualmente, ter "côr local", costumes, personagens tipicamente brasileiras. A maior ou menor habilidade em cortar esse nó górdio distingue, do ponto de vista da qualidade, os autores nacionais. Não seja só este o critério, é claro; mas ele pesou, e muito, na balança. Houve autores que enveredaram pela cópia direta; outros misturaram gêneros e estilos completamente diferentes, como o já citado Gonçalves de Magalhães, no Antonio José, compondo uma tragédia dramática com acentos melodramáticos e um ou outro retoque de comicidade...

Alencar não se saiu tão mal de sua empresa. Devemos ressalvar aí a distância temporal entre nós e ele. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, e também o gosto estético. O seu teatro, hoje, nos parece certamente mais palavroso do que pareceria ao público do século XIX, embora mesmo então a oratória fosse uma de suas características, e do teatro de tese, cujos parâmetros procurou adaptar aos temas nacionais, e vice-versa.

Todos os críticos citados - inclusive José Veríssimo, que criticava As asas de um anjo por ser cópia piorada de A dama das camélias - se referem, e não sem elogios - à "brasilidade" das peças ou de algu

mas
peças de Alencar. Mesmo o furibundo Nabuco, que via nesta brasilidade Alencariana um arremedo de brasilidade, bem como um insulto às raças européias, já que ela entrava em cena arrastando o ridículo da escravidão, não deixou de apontar, com sinal negativo, o trave "nacional" do teatro de José de Alencar. Fosse como fosse, Alencar criou uma versão nativa bastante convincente do teatro realista francês, pelo menos o suficiente para convencer muitos dos seus contemporâneos e mesmo críticos posteriores de que aquelas peças, enfim, eram um determinado "retrato do Brasil". Ele conseguiu, portanto, o seu propósito - o que já não é pouco.

Alencar também criou boas peças, em que pese a oratória; em outras peças não tão boas, há, ainda bons momentos. O Rio de Janeiro - Verso e Reverso é, sem dúvida, uma comédia de muita graça. É antepassada da revista de ano, que faria a popularidade de Artur de Azevedo no final do século. O demônio familiar, em que pesem os "sermões de quaresma", como dizia o ferino Nabuco, de Eduardo, é uma peça de boa movimentação. O caráter de Azevedo é, sem dúvida, engraçado; Pedro é ótimo pretexto para um grande ator; Carlotinha faz o gênero vivaz, da moça esperta, lembrando as namoradeiras de Martins Pena. Mãe é um drama construído com muita sensibilidade; é sóbrio na intriga, sem exagêros. E não tenhamos dúvida: comove, se bem representado. O mais rígido adversário da ideologia conservadora de Alencar não deixará de sentir uma emoção delicada quando Joana diz no final - "eu não sou tua mãe, não, meu filho": o teatro tem dessas coisas.

A comédia O que é o casamento? é um pouco pesada na intriga, com Bela sofrendo pacientemente demais por um segredo cuja revelação lhe aliviaria a vida. Enfim, tem o mérito de ser igualitária: conservadora para as mulheres, conservadora para os homens também. Aliás, este é um mérito da obra teatral de Alencar como um todo. No seu esforço de conservar sem maiores traumas, mas com as "modernizações" necessárias, os parâmetros da família patriarcal brasileira, como assinala Décio de Almeida Prado em "Os demônios familiares de Alencar", o autor

de O que é o casamento? esforçou-se sinceramente por aproximar a ética masculina da ética feminina. Dentro da moralidade burguesa do seu tempo, isto era, evidentemente, uma utopia; mas fê-lo dar muita relevância, e muita voz, em suas peças, aos caracteres femininos: Carlotinha, Joana, Isabel e Clarinha. Carolina, mesmo Júlia, de O Rio de Janeiro - verso e reverso.

Deste esforço, conservador no espírito, mas nem sempre nos resultados, vem inegavelmente uma das qualidades de As asas de um anjo. Refiro-me ao vigor com que pintou a personagem Carolina, cujas invectivas contra a desigualdade da ética patriarcal são muito convincentes, e, por sobre os excessos retóricos que marcam o teatro de tese, certamente, não deixariam de ter um certo impacto mesmo para as platéias atuais. Na época de suas apresentações causaram impressão tão viva, embora fossem rebatidas pelo impávido Meneses, que sem dúvida deram contribuição decisiva para proibição da peça. Quanto à famosa cena do IV° Ato, em que pai e filha se encontram com tonalidades lúbricas, em que pesem as desculpas e explicações posteriores de Alencar, não podemos senão aplaudir a sua coragem, e sua coerência artística. Mesmo envolta no moralismo das "punições" de Carolina, a cena é vigorosa, tem impacto dramático, e demonstra, cabalmente, que, se Alencar era um moralista, não era piegas. O seu moralismo era tão conservador que não fugia dos problemas, ou das cenas fortes: enfrentava-os. Alencar aproximava-se do preceito de Boileau, em sua L'art poètique:

> "Je ne puis estimer ces dangereux auteurs
> Qui, de l'honneur, en vers, infâmes déserteurs,
> Trahissant la vertu sur un papier coupable,
> Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable.
> Je ne suis pas pourtant de ces tristes esprits
> Qui banissant l'amour de tous chastes écrits
> D'un si riche ornement veulent priver la scène,
> Traitent d'empoisonneurs et Rodrigue et Chimène.
> L'amour le moins honnête, exprimé chastement,
> N'excite en nous de honteux mouvement."
>
> (1)

Quando Alencar falava em "fazer rir sem fazer corar", no caso da comédia, ou quando compunha seus dramas em defesa da moralidade familiar, sob uma ética burguesa corrigida de suas desigualdades, era nisto que pensava. Alencar era um moralista, e conservador. Mas era um artista.

No saldo negativo das peças de Alencar, no meu entender, devem ficar irremediavelmente O crédito e A expiação. Na primeira, o exagero retórico e a demasiada perfeição de Rodrigo sepultam qualquer boa qualidade que a peça possa ter. Na segunda, a representação viva e que talvez seja eficaz em cena, dos salões da Corte endinheirada, fica demasiadamente comprometida pelo recurso de algibeira que possibilita o final feliz, ou seja, a revelação de que Lina e o Dr. Ribeirinho não eram irmãos, no fim de contas. Este recurso, como já disse na análise da própria, faz que a peça, como um todo, resvale para o folhetinesco, sem ter a graça do folhetim; para o melodramático, quando quer ser coisa "séria". Algo semelhante ocorre em O que é o casamento?, quando Alencar faz Miranda ouvir a revelação da verdade atrás de uma porta: mas aí, pelo menos, ele pode ficar tentando abri-la, ou tem a desculpa de não querer interromper um diálogo que, afinal, significava tanto para ele. Mas o recurso empregado em A expiação não tem qualquer desculpa: é torcer tudo, mesmo, para construir o final feliz. Outra "mácula" de A expiação está em fazer, da vigorosa ainda que sofredora Carolina, da peça anterior, uma Madalena arrependida. Este "recuo" neutraliza o "avanço" que é o de mostrar, de modo arguto e muito lúcido, o trabalho devastador que o ciúme, em caráter retroativo, fizera na alma de Luís.

Para julgar A noite de S. João, precisaria ouvi-la. E fico com a sensação de que, para discutir as qualidades e defeitos dramáticos de O Jesuíta, precisaria vê-lo encenado. Esta última é uma peça decididamente "espetacular", dentro da dramaturgia de Alencar. É um drama histórico; portanto, de reconstituição de época. Tem cenas cheias de soldados, de mendigos, de ciganos, de padres. Há celas, passagens se-

cretas, catacumbas, alçapões: é uma peça para encher os olhos, ou que assim se pretende. Reservo-me, portanto, de fazer um comentário que eu mesmo julgaria precipitado. Concordo com José Veríssimo em que há originalidade em se fazer um jesuíta patriota, dentro do horizonte dramático do século XIX, em que padres, jesuítas em especial, eram caracteres perfeitos para a vilania. Por outro lado o patriotismo espetacular da peça me desagrada. Também não gosto da excessiva retórica das peroraçoes de Samuel. A sua "recuperação", no final, me parece um pouco forçada, e rápida demais. Quem passa cinquenta anos conspirando não perde o hábito em cinco minutos, porque o hábito, afinal, fêz o monge. Há também uma ironia histórica de gosto discutível no fato de se apresentar a utópica sociedade dos guaranis e jesuítas, cuja tragédia começa com o massacre das missões do Guaíra, passa pela Guerra dos Sete Povos, pela expulsão dos jesuítas, e ainda repercute na tragédia maior da Guerra do Paraguai, como precursora da brasilidade; afinal, o Brasil, enquanto país e território, nascera também desta tragédia indígena, colhendo os seus despojos. Mas não quero me precipitar: quem sabe, num espetáculo feérico, O Jesuíta convença e comova? Ou quem sabe ainda vai virar cinema, pela Embrafilme?

Ponhamos do lado positivo da dramaturgia de Alencar também o fato dele ter compreendido a importância e ter-se dedicado com afinco à criação da comédia. Fê-lo pelo lado pretencioso, não resta dúvida, chamando Pena de popularesco, embora lhe reconhecesse algum valor. Mas enfim, se este era o vêzo particular de José de Alencar, ele o encaminhou no sentido de ajudar na construção do que de melhor há em nossa tradição dramática do século XIX. De seus dramas, se O Jesuíta é, no mínimo, contraditório, Mãe tem qualidades de que a grande maioria dos dramas brasileiros carece.

Falemos também do fato de Alencar, tanto na comédia como no drama, ter posto a escravidão no proscênio. Fê-lo de modo ideológico,

e conservador: já frisei estes aspectos na análise das peças. Mas a verdade é que no teatro - e aqui falo em termos de espetáculo - a personagem, encarnada na presença física do ator, precede a palavra, ao contrário da literatura, onde é a palavra que nos serve de suporte para a construção e reconhecimento da personagem. A mera presença física do escravo ou da escrava, no centro das tramas de Alencar, já é coisa de impacto, como bem o demonstram as diatribes de Nabuco em 1875, que, se estão baseadas na argúcia crítica, revelam já o preconceito do "branqueamento" da sociedade brasileira cavalgando a todo vapor. Como se não bastasse a presença física, Alencar deu voz a esses escravos; uma voz bastante esbranquiçada, no caso de Joana, que é uma escrava de alma branca, no fim de contas; muito malandra no caso de Pedro, e punida, enquanto tal. Mas enfim é voz: e livre dos vôos excessivos, que terminam sendo peias do sentimento da verossimilhança, dos escravos retratados nas peças programaticamente abolicionistas, cativos que às vezes são mais pernósticos, ou candentes, em seus discursos, do que Rui Barbosa o seria.

Por fim, não deixemos de louvar na dramaturgia de Alencar, que foi tanta coisa na história brasileira, literária e não literária, que chegou a ser Ministro da Justiça e tinha pretensões senatoriais, o fato de ter-se medido, no seu enfrentamento com o terceiro "outro" da nacionalidade, com os preconceitos mais arraigados do seu tempo. Do alto de sua consciência conservadora, Alencar comeu o pó que o diabo amassou, por causa da fidelidade a seus princípios artísticos - tanto no caso da proibição de As asas de um anjo, como nas acusações que teve de escutar, no fim da vida, da parte de Nabuco. Mas graças a isso colocou a sua dramaturgia pelo menos bastante próxima do cerne dos problemas da nacionalidade que os senhores brancos desejavam construir nessa terra supostamente sem pecados. Alencar batizou essa nacionalidade, embora procurasse absolvê-la, com o pecado original da escravidão. Nessas

tentativas de absolvição da pátria, tentando modernizá-la, segundo padrões burgueses, a obra dramática de Alencar termina por nos auxiliar substancialmente na caracterização ideológica desse ideal de nacionalidade, do século XIX, e da produção cultural brasileira. Esta, ao tomar o ponto de vista do "eu nacional", se concentrava em torno do anúncio de um novo tempo, consubstanciado pela remissão da humanidade e da civilização em terras americanas, brasileiras em particular. A obra dramática de Alencar nos auxilia, e muito, a compreender o quanto ainda havia de sórdido e velho nesse novo tempo, construído a grão de café e suor escravo, principalmente.

Uma última palavra. Não se deve estranhar a repulsa, ao lado do sucesso, que o teatro de Alencar carregou na sua bagagem, tão logo de sua estréia. Entre 1857 e 1858 foi do elogio quase unânime das aventuras de Pedro, ao episódio de As asas de um anjo. O leitor que nos tiver seguido- e suportado - até aqui, há de se lembrar das diatribes dos dois censores do Conservatório Dramático, contra a escola dos "reformadores modernos", envolvendo aí românticos, realistas, socialistas utópicos e parentes próximos. Os censores, de passagem, referindo-se implicitamente ao caso de As asas de um anjo, falavam do perigo de se permitir que novos valores nacionais, sob a desculpa da liberdade artística, fossem beber em tais exemplos, desviando a arte nacional da boa moralidade. Hoje isso nos pode parecer mania própria de censor convicto, mais monarquista que o rei e mais moralista que a moral vigente. Mas a verdade é que a consciência dos senhores da nacionalidade - e de escravos - tinha motivos para estar assustada, nessa volta de 1857 para 1858, quando as comédias de Alencar primeiro sobem no palco. Já falei, na primeira parte deste trabalho, que na aurora expansionista da economia cafeeira já viajavam os sinais do fim da escravidão - menos na época devido à resistência dos escravos do que ao fim do tráfico. As tentativas de imigração européia esbarravam em dificuldades de tal ordem que provo-

cavam muita resistência, e até revoltas, da parte dos colonos trazidos do Velho Mundo. E acontecera outro fato, absolutamente inusitado para a consciência dos senhores e para os hábitos nacionais de então.

Nos começos de janeiro de 1858 - entre a estréia de O crédito e o despacho do Conservatório, liberando As asas de um anjo - a população da Corte foi surpreendida pela situação em que se viam as folhas diárias. Entre 7 e 11 deste mês elas aparecem estropiadas, às vezes com duas páginas só, quando normalmente tinham quatro, ou outras vêzes englobando dois dias numa edição só: 9/10 de janeiro de 1858, por exemplo, no caso do Diário do Rio de Janeiro. Nesta edição mesmo, toma-se conhecimento dos motivos da precariedade. Lê-se, no lugar reservado ao editorial, cuja responsabilidade cabia ao Redator Chefe e que, não esquecamos, era Alencar:

> "Há alguns dias os empregados do gás ameaçaram deixar a cidade sem iluminação; a repercussão desde primeiro movimento acaba de fazer-se sentir no jornalismo; é de crer que ele se estenda e se desenvolva, se a energia com que procuramos reprimi-lo não achar apoio nas autoridades"

Trata-se de uma greve dos tipógrafos do Rio de Janeiro, a primeira do Brasil, que se tenha conhecimento, pois, ao que parece, o movimento dos iluminadores de gás gorara. Era um fato novo: não havia como mandar capitães de mato atrás dos tipógrafos. Havia, porém, a polícia. Prossegue o editorial, de resto, reproduzido também nas edições do Jornal do Comércio e da Gazeta Mercantil, indicando que se tratava manifesto dos proprietários e diretores da imprensa:

> "Nestas circunstâncias entendemos que cumpria às autoridades obrar e obrar com energia; não é o momento de perder tempo em refletir e consultar; mas de envidar esforços para destruir em nascença um mal que pode tomar grandes proporções".

Logo adiante:

> "O sr. Ministro da Fazenda já tomou a iniciativa; reconhecendo imediatamente o inconveniente que resultava dessa repentina cessação da publicidade, fêz o que estava ao seu alcance mandando distribuir pelas folhas diárias os compositores da Tipografia Nacional.
> Eles recusaram: quiseram fazer causa comum com os seus companheiros; o que bem mostra a aliciação que tem havido, e a espécie de sugestão que exercem alguns mais exaltados sobre outros de ânimo tímido e irresoluto. que por fim serão

os que hão de sofrer".

Conclusão:

> "Que a polícia deve intervir em uma circunstância semelhante, é para nós ponto que não admite dúvida(...)".

O editorial não revela claramente o que a polícia deveria fazer; mas não é difícil de imaginar: é o que faz até hoje, nessas circunstâncias.

O movimento paredista, ao que parece, durou alguns poucos dias.

Mas dele saiu um novo jornal para a Corte: o Jornal dos Tipógrafos, fundado neste mesmo 10 de janeiro de 1858 em que os proprietários e diretores exigiam a intervenção da polícia. Encontrei, na seção de Livros Raros da Biblioteca Nacional, uma pasta com exemplares deste jornal, que vão de janeiro a março de 1858. Os primeiros exemplares estavam em frangalhos; com algum esforço foi-me possível reconstituir alguma coisa, por entre os fragmentos. Não pude fazer uma consulta muito extensa, porque a pasta foi remetida, imediatamente, para o setor de restauração.

O primeiro exemplar em condições sofríveis de leitura é o de 12 de janeiro, onde tomamos conhecimento das reivindicações dos tipógrafos: reclamavam da carestia (alto preço dos alimentos, e falta deles), diziam pedir um aumento de 1 mil réis por dia, e também reclamavam contra o fato de pelo menos uma das folhas ter despedido alguns trabalhadores, aumentando o serviço dos demais, sem aumento salarial correspondente.

Encontrei um fragmento rasgado, provavelmente desse dia 12 mesmo, onde se vê que os tipógrafos se comportavam como um espécie de "aristocracia trabalhadora". Afinal, em terra de escravidão, o resultado é este: todos querem se sentir o mais longe possível do trabalho braçal. Dizem eles (entre parênteses, procuro reconstituir as lacunas do texto):

> "Ontem foram os acandedores de gás, e hoje os tipógrafos - Os artigos editoriais das meias folhas diá(rias) como quiseram nivelar o prestígio de nossa cor(poração) (ar)tística com os serviços da ascensão aos candiei(ros dos acende)dores da iluminação pública";

Segue-se, no fragmento, o seguinte:

> "Prostestamos ... (rasgão)... ffensiva da junção narrativa desses dous (rasgão definitivo)"

Pode-se ler em todo caso, nessas frases truncadas, o protesto dos tipógrafos por serem equiparados aos serviços "inferiores" dos acendedores de lampiões.

Neste mesmo dia 12, adiante, há uma carta de leitor, assinada por "F.J.A.", onde o autor diz explicitamente:

> "Srs. redatores das três folhas, a classe tipográfica é nobre. tem elevado sentimento, conta em seu seio algumas capacidades, algumas inteligências, e jamais se porá em paralelo aos acendedores de gás, que parece deles se ter unicamente tratado para menoscabar-se a corporação dos tipógrafos, que d'ora avante saberá repelir qualquer insulto que, ainda mesmo indiretamente, alguém se julgar com direito a dirigir-lhe"

Na edição de 13 de janeiro. encontramos algumas referências sobre os rumos dos acontecimentos:

> "Como já noticiamos ao público, foram chamados ante-ontem à presença do Sr. Chefe de Polícia 20 empregados tipógrafos, S.Exa. ouviu a um de cada folha diária, e à vista das razões dadas convenceu-se de que não eram exatas as informações que recebera; e depois de tratá-los com todo o cavalheirismo, recomendou-lhes toda a prudência e moderação".

Mais adiante:

> "A luta que neste momento acaba de travar-se entre os diretores do jornalismo diário e os seus empregados é incontestavelmente duradoura e de graves consequências! O artista hoje já não é o miserável proletário que errava desprezado e proscrito pelas ruas da nossa terra.
> O artista hoje encontrou na arte a sua verdadeira pátria [,] a única que tem compreendido a nobreza de suas aspirações, o generoso de sentimentos e os sublimes relevo(sic) de seu honesto trabalho!
> O artista hoje já não é esse filho bastardo da sociedade aviltada, corrompida e gasta, é ele hoje o filho legítimo do progresso e da própria civilização; sua família é a classe, sua vida a força poderosa de seus indisputáveis recursos!"

Como os outros jornais silenciaram sobre os fatos logo em seguida, e como o Jornal dos Tipógrafos foi para a restauração da Biblioteca Nacional antes que a acidez de sua tinta o silenciasse para sempre, não pude saber ao certo como acabou o movimento. Sei que houve marchas e contra-marchas, comissões foram ao Imperador, o Conselho da Imperial

Associação Tipográfica Fluminense reuniu-se para interferir a favor dos tipógrafos. Não sei se eles conseguiram o seu mil-réis a mais na féria do dia, ou não.

É claro que, na época, ninguém colocou estas vezes no cenário dos jogos em que se tentava absolver o "eu nacional" da escravidão e de das mazelas e "atrasos" da sociedade nacional. Mas elas lá estavam: pode-se ler também o seu reflexo no azedume com que os censores do Conservatório, antes citados, recebem os "reformadores modernos", no que misturam "as subversivas idéias da inculcada escola regeneradora" e "o perigo dos princípios socialistas". Leiamos mais uma vez, que vale a pena:

> "Não estaremos com a nossa excessiva tolerância e indulgência fazendo um desserviço a belos talentos, como alguns que temos, concorrendo para que se estraguem na propaganda das idéias do realismo, poetizando o vício e sofismando até os mais belos princípios do Evangelho, quando poderiam prestar relevantes serviços pleiteando denodadamente pela santa causa da religião, da família e da propriedade, ameaçada pelos pretendidos reformadores da sociedade?"

Tinham lá razões, mesmo que eles próprios não as percebessem explicitamente, os leões-de-chácara da moralidade para se mostrarem tão assustados, englobando num saco só religião, família e propriedade. A passagem de 1857 para 1858 fora cheia de dificuldades, e tivera algumas surpresas. Em meio à crise da sociedade escravocrta, com a falta de braços, que paradoxalmente coincidia com o que já chamei de a aurora expansionista da economia cafeeira, última realização de vulto do braço escravo no Brasil, aparecera, com o movimento dos tipógrafos, por sobre os jogos do "eu nacional" e dos seus "outros" complementares, o sinal de que de fato era um novo tempo. Este sinal saltava mesmo por sobre os que, como Alencar em O crédito, mascaravam ideologicamente o trabalho produtivo, na sociedade burguesa, escondendo-o sob a capa do trabalho administrativo, da "inteligência" associada aos "capitais" da modernidade, no afã de livrar a sociedade brasileira da "vergonha", do "mal necessário", do "triste legado", da escravidão, nosso "outro", de-

mônio, espírito ínfero, da nacionalidade.

Era tímido o sinal; contraditório, "aristocrático", mas claro e indelével: era o batismo de fato do trabalho livre. Livre?

NOTAS (referentes a "O terceiro outro")

(1) V. "Martins Pena e as suas comédias". Estudos de literatura brasileira. Rio de Janeiro, Paris, Garnier Editores, 1901, p. 186.

(2) Refiro-me aqui à distinção entre sentido trágico da ação - a exclusão de um protagonista de uma determinada sociedade - e o sentido cômico da ação - a inclusão de um protagonista, em geral através do casamento, em uma determinada sociedade - que Northrop Frye desenvolve na sua Anatomia da Crítica (S.Paulo, Cultrix, 1977). Essa distinção, e sua relação com os gêneros tragédia, drama, e comédia será abordado, em termos mais profundos, no decorrer deste trabalho, quando da análise das peças.
Seguidamente, nesta tese, o leitor encontrará referência a esta distinção. Penso, porém, ter deixado sempre claro quando me refiro ao sentido cômico da ação, ou ao sentido trágico da ação; e quando me refiro ao cômico enquanto próprio do gênero comédia; ou ao trágico enquanto próprio do gênero tragédia. O sentido cômico da ação transcende a própria comédia, enquanto gênero, embora nela tenha se cristalizado mais claramente; o mesmo ocorre entre o sentido trágico da ação e a tragédia, enquanto gênero. Por isso senti-me à vontade para falar, por exemplo, em sentido trágico da ação, referindo-me a um drama.

(3) José Veríssimo - "O teatro e a literatura dramática" in Historia da Literatura Brasileira - Cap. 17. Rio, Francisco Alves, 1916.

(4) José Veríssimo - idem.

(5) V. Alfredo Bosi - História Concisa da Literatura Brasileira - São Paulo, Ed. Cultrix, 1970, p. 13. "A colônia é, de início, o objeto de uma cultura, o "outro" em relação a metrópole."

NOTAS (referentes a "Alencar: um teatro au coin du feu")

(1) Décio de Almeida Prado - "Os demônios familiares de Alencar". in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, USP, 1974, nº 15, p. 57. Também em separata.

(2) Sábato Magaldi - Panorama do Teatro Brasileiro. Cap. "Idéias com seiva humana". Brasília, MEC, s/d, 2ª ed., pp. 95/96.

(3) José Veríssimo, "José de Alencar e o seu drama 'O jesuíta'". Estudos de Literatura Brasileira, 3ª série. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/USP, 1977, p. 78.

(4) Machado de Assis - Obra Completa, vol. III. Rio, Aguilar, 1973, p. 872. A citação é da série "O teatro de Alencar", que Machado escreveu para o Diário do Rio de Janeiro em 6, 13 e 27 de março de 1866. Pertence ao primeiro artigo, de 6 de março. A citação seguinte é do mesmo artigo.

(5) V. Raimundo Magalhães Jr., José de Alencar e sua época. Rio, Civilização Brasileira, 1977, 2ª ed. Cap. XXIX, "Um conservador liberal", p. 338.

(6) José de Alencar - "O teatro brasileiro, A propósito de O jesuíta". Obra completa, vol. IV, Rio de Janeiro, Edição Aguilar, 1960. Este ensaio é composto por 4 artigos de jornal, escritos para O Globo, em 1875. Depois Alencar publicou-os, acrescidos de uma "advertência", quando o drama saiu publicado, no ano seguinte. A citação pertence ao segundo artigo.

(7) José de Alencar - "A comédia brasileira" - Obra completa, vol. IV, Edição Aguilar, p. 44. Publicado no Diário do Rio de Janeiro, a 14 de novembro de 1857, logo depois da estréia de O demônio familiar.

(8) José Veríssimo, "José de Alencar e o drama 'O jesuíta'", já citado, p. 75.

(9) José de Alencar. "Ao correr da pena", in Obra completa vol. IV, Edição Aguilar, p. 666. Crônica de 29/10/1854. Nessa época Alencar escrevia para o Correio Mercantil.

(10) V. crônica de 12/11/1854. Obra completa vol. IV, Ed. Aguilar, p. 677 e seguintes.

(11) Crônica de 19/11/1854. Obra Completa, vol. IV, Ed. Aguilar, p. 683 e seguintes.

(12) Crônica de 8/1/1855. Obra completa, vol. IV, Ed. Aguilar, p. 721.

(13) O Ginásio Dramático, nome com que se rebatizou o Teatro São Francisco, foi primeiro saudado por Alencar em crônica de 15/4/1855, logo depois da primeira representação nele realizada. Seu diretor era Emílio Doux, cuja companhia exerceu forte influência na arte

cênica, nesta época. V. Obra completa vol IV, Ed. Aguilar, p. 760.

(14) Mesma crônica da nota anterior.

(15) Crônica de 22/4/1855. Obra completa, vol. IV, Ed. Aguilar, p. 765.

(16) Crônica de 24/6/1855. Obra completa, vol. IV, Ed. Aguilar, p. 814.

(17) Crônica de 8/7/1855. Obra completa, vol IV, Ed. Aguilar, pp. 8/9/ /820. É a última crônica de Alencar no Correio Mercantil.

(18) Obra completa, vol IV, Ed. Aguilar, p. 1008.

(19) Idem, p. 1010.

(20) Idem, p. 1024.

(21) Idem ,p. 1010.

(22) V. A polêmica Alencar-Nabuco, organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1965. A citação é do artigo de 3 de outubro de 1875. Nabuco já escrevera, como disse, artigo sobre O jesuíta, em que criticava a "deserção" do público, datado de 22 de setembro. Todos os artigos da polêmica saíram em O Globo.

(23) Idem, Nabuco, 3/10/75.

(24) Idem, Nabuco, 3/10/75.

(25) Idem, Alencar, 4/10.

(26) Idem, Nabuco, 24/10.

(27) Obra completa, vol IV, Ed, Aguilar, p. 43.

(28) Idem, p. 43.

(29) Idem, p. 45.

(30) Idem, p. 45.

(31) Idem, p. 45.

(32) Idem, p. 45.

(33) A polêmica Alencar-Nabuco. Nabuco, 24/10/1875.

(34) Idem, Nabuco, 24/10.

(35) Idem, Nabuco, 24/10.

(36) Idem, Nabuco, 24/10.

(37) Idem, Nabuco, 24/10.

(38) Idem, Nabuco, 24/10.

(39) Idem, Nabuco, 24/10.

(40) Idem, Nabuco, 24/10.

(41) Idem, Alencar, 28/10.

(42) Idem, Alencar, 28/10.

NOTAS (referentes a O crédito)

(1) Sobre tais resistências e polêmicas, ver, por exemplo, crítica de Machado de Assis sobre As asas de um anjo, de Alencar, publicada na "Semana Literária" do Diário do Rio de Janeiro, em 13/3/1866:

> "A reabilitação da mulher perdida, tal foi durante muito tempo a questão formulada e debatida no romance e no teatro. Negavam uns, afirmavam outros, dividiam-se os ânimos, traçavam-se campos opostos; e durante uma larga porção de tempo a heroína do dia oscilou entre as gemônias e o Capitólio.
>
> Não tem conta a soma de talento empregado nesse debate, e é realmente de invejar o esplendor de muitos nomes que figuraram nele. Mas, quaisquer que fossem os prodígios de invenção da parte dos poetas, não era possível fugir ao menor dos inconvenientes do assunto, que era a monotonia.
>
> Era o menor, porque o maior estava na coisa em si, na própria escolha do assunto, na pintura da sociedade que se trasladava para a cena. Que a conclusão fosse afirmativa ou negativa, pouco importa em matéria de arte. (...)"
>
> Cf. Obra completa, vol. III, p. 873, edição Aguilar.

(2) V. "La question d'argent", de Paul Saint-Victor, in Le Théâtre Contemporain (Émile Augier et A.Dumas Fils). Paris, Colmann Lévy Editeur, 1889. Cf. o avertissement são artigos "... publieès à des époques trés différentes, ao fur et à mesure de la production des oeuvres..."

(3) "A comédia brasileira", publicada no Diário do Rio de Janeiro em 14/11/1857 como resposta a críticas de Francisco Otaviano, no Correio Mercantil, e Paula Brito, na Marmota.

(4) V. Celso Furtado, Formação Econômica do Brasil, p. 139/140. Rio, Fundo de Cultura, 1964, 6ª edição.

(5) V. Caio Prado Jr., História Econômica do Brasil, p, 151. São Paulo, Brasiliense, 1969, 11ª edição.

(6) V. Lídia Besouchet, Mauá y su época, p. 144. Buenos Aires, Ed. America Economica, 1940.

(7) Publicado no Diário do Rio de Janeiro.

(8) Conforme edição de 12 de Dezembro de 1857 do Diário do Rio de Janeiro, na seção "Sociedades, Liberais". O expediente de publicação é de 10 de dezembro; a apreciação é de 8; o despacho final, de 9.

NOTAS (referentes a O demônio familiar)

(1) Esse despacho vinha publicado nos anúncios da peça. Ver, por exemplo, o Diário do Rio de Janeiro, 4/11/1857.

(2) V. exemplar de 10/11/1857 de A marmota, onde há longa crítica da peça assinada por Paula Brito. Ele assinala:

> "... conquanto reuna as tres essenciais condições da antiga escola - unidade de ação, tempo e lugar - e se passe quase toda em diálogos, está, todavia, no gosto moderno, não na fórmula, porém sim nas pinturas, na dialogação, na exposição dos quadros ao vivo, em que é hoje tão fértil o espirituoso A. Dumas Júnior (sic)".

Além das insinuações quanto ao nome de Pedro, Paula Brito critica a monotonia da terceira pessoas nas falas do escravo e alega que, no final, a concessão da liberdade não é moralizante, pois é um prêmio para um escravo que não a merece e que dessa forma só poderá usá-la de modo desregrado.

> "... o fraco Eduardo há de por força chorar um dia quando souber que ele está na casa de correção...".

Depois de dizer que dessa forma a peça não é digna de S.M. a Imperatriz, dá grossa lambada dramática em Alencar:

> "Se eu fora o Sr. Dr. Alencar, teria oferecido a SM. a Imperatriz o -Rio de Janeiro/Verso e Reverso/ - não só por ser a primeira de suas composições dramáticas - como por ser mesmo um quadro, ainda que em miniatura, desta grandiosa capital ; dizemos em miniatura, porque dando o Sr. Alencar à sua primeira comédia o título de - Rio de Janeiro - verso e reverso - resumiu tudo em uma loja da rua do Ouvidor, numa casa das Laranjeiras, e em simples narrativas de fatos de mui pouca monta".

Nos dias seguintes, como houve respostas no Diário do Rio de Janeiro, algumas ferinas também em relação a Paula Brito (que era mulato, é bom não esquecer), A marmota continuou hostilizando aquela folha e seu Redator Chefe, a ponto de publicar a seguinte nota, a 27/11, sobre A noite de São João, poema dramático de Alencar publicado no Diário e que mais tarde seria musicado pelo maestro Elias Lobo, virando "ópera":

> "Os sucos das plantas tirados na Noite de São João, tem segundo os feiticeiros, e o vulgo mais crédulo, uma virtude especial; e o da casca de barbatimão como adstringente e abundante em ácido gálico, pode muito bem substituir a noz de galha para fazer tinta com capa-rosa verde, ou sulfato de vitríolo de ferro: e a tinta assim feita deve sair muito barbatimônica e própria para os escritores de barba grande; isto é, padres mestres da ordem não dos Barbadinhos, mas dos Barbadões literários".

Já se vê que quando Alencar e Nabuco trocaram baixarias na sua polêmica, quase vinte anos depois, o primeiro já vinha escolado na matéria.

(3) V. Diário do Rio de Janeiro, 4/11/1857. Também publicado no anúncio da peça.

(4) Les filles de marbre, de Théodore Barrière e Thiboust (1853).

(5) V. "Os demônios familiares de Alencar", in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 15, p.33. São Paulo, IEB, 1974.

(6) V. A comédia brasileira, artigo de Alencar publicado no Diário do Rio de Janeiro em 14/11/1857, nove dias após a estréia da peça; reproduzido no Vol. IV da sua Obra completa, edição Aguilar. Aqui quero assinalar:

> "Dois escritores, é verdade, começaram entre nós a escrever para o teatro; mas a época em que compuseram as suas obras devia influir sobre a sua escola.
>
> O primeiro, Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia.
>
> Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo dos aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época.
>
> Se tivesse vivido mais alguns anos, estou convencido que, saciado dos seus triunfos, empreenderia uma obra mais elevada, e introduziria talvez no Brasil a escola de Molière e Beaumarchais, a mais perfeita naquele tempo."

Colocando nos termos de Alencar, ele também tinha esse "talento de observação" para os costumes; deve tê-los observado inclusive nas peças do outro. Carlotinha, Pedro e Azevedo são personagens muito vivazes e atraentes nas suas descrições e no seu tom. Quanto a "essa linguagem chistosa", convenhamos: embora melhor do que O crédito, O demônio familiar ainda se arrasta pesadamente pelo palco se comparada às peças alegres de Pena, que até hoje encantam as platéias. Em seu ensaio supra-citado, Décio de Almeida Prado fala num "abrasileiramento" de O demônio familiar, baseado num "adoçamento geral de todas as linhas", na "suavidade" das personagens femininos, numa "sensibilidade à flor da pele", num "dengo mais próximo do romantismo que do realismo".

(7) supra-citado, pp. 27 a 57.

(8) Il barbiere di Siviglia. Libreto de Cesare Sterbini, música de G. Rossini. Ato I, cena 7. A edição que tenho é de 1911, da Casa Editrice Madella.

(9) Le Barbier de Séville, de Beaumarchaiz, Ato II, cena 8. Cf. edição de 1934 de Ernest Flammarion, Éditeur, Paris. Inverti a ordem cronológica (a peça foi escrita, é claro, muito antes da ópera) para seguir o fato de que a relação de Pedro com o Fígaro de Beaumar-

chais é mediada pelo Fígaro de Rossini/Sterbini.

(10) Este processo começara, no Rio, com a vinda da Família Real, que deu à cidade seus primeiros ares de grande importância por fazê-la sede de uma monarquia de raízes européias, com sua Corte, artistas, teatro e... comércio. No decênio de 1850 em diante o processo de "cosmopolitização" do Rio de Janeiro se acentua. "Um incipiente capitalismo dava aqui seus primeiros e modestos passos", diz Caio Prado Jr. em sua História Econômica do Brasil, já citada, no cap. 20, p. 191. No mesmo capítulo esclarece que nesse período fundam-se, no Brasil, 62 empresas industriais, 14 bancos, 3 caixas econômicas, 20 companhias de navegação a vapor, 23 de seguros, 4 de colonização, 8 de mineração, 3 de transporte urbano, 2 de gás e 8 estradas de ferro. Além disso desse tempo em diante firma-se a economia cafeeira, que reintegra, de modo mais próximo do que a açucareira ou a da mineração, o Brasil na circulação do mercado internacional. No centro e na proa deste processo, está o Rio de Janeiro - capital e metrópole brasileira por excelência, nesta época.

(11) V. História Econômica do Brasil, de Caio Prado Jr., já citado, p. 147. Caio Prado Jr. assinala outros fatores que fazem da escravidão um fato bastante contraditório no Brasil pós-Independência. (V. pp. 139 a 141). Caio Prado diz que, embora a escravidão fosse aceleradamente perdendo "a sua base moral",

> "A posição escravista reforçar-se-á, aliás, depois da Independência, com a ascensão ao poder e à direção política do novo Estado da classe mais diretamente interessada na conservação do regime: os prorpietários rurais que se tornam, sob o Império, a força política e socialmente dominadora".

Ao mesmo tempo, havia a consciência de que a escravidão cindia a população em castas nitidamente diferenciadas e "opostas uma à outra". Havia o temor - e Caio Prado Jr. cita José Bonifácio como porta-voz - de que qualquer convulsão política esfarelasse uma nação assim dividida. Depois o autor assinala (pp. 170 e seguintes) que a abolição do tráfico "veio bruscamente acentuar e aprofundar as contradições do regime escravista", aguçando a escassez de braços e provocando "relativo desequilíbrio demográfico entre as diferentes regiões do país" graças ao tráfico interno. Entretanto o progressivo desenvolvimento da lavoura do café, baseado no trabalho escravo, no Vale do Paraíba - cujo ponto de escoamento é o Rio - particularmente a partir de 1850, dá novo impulso às tendências escravistas.

> "(...) O Centro-Sul formará o reduto da reação escravocrata; e com sua riqueza relativa e influência política poderosa torna-se com o tempo um dos maiores freios do movimento libertador".

(12) O uso do termo, aqui, refere-se à ocupação (ou re-ocupação) da terra baseada na vinda de imigrantes europeus. Estes eram genericamente chamados de "colonos"; e seus núcleos, de "colônias"; as empresas que cuidavam da sua viagem, etc, eram "de colonização".

Não confundir com o outro sentido do termo, quando se refere ao processo de posse e ocupação de terras, na América, pré-movimentos de independência, pelas metrópoles européias. Encontramos o uso do termo em ambos os sentidos tanto em Caio Prado Jr. como em Celso Furtado.

(13) Sobre esta questão, v. também Caio Prado Jr, já citado:

> "Era preciso uma solução mais ampla e radical. Ela será procurada na imigração européia. Já no auge da campanha contra o tráfico, e na previsão do que brevemente ia acontecer, começara-se a apelar para este recurso. A corrente imigratória se intensifica depois de 1850; e veremos coexistir, nas lavouras de café, trabalhadores escravos e europeus livres. A estranha combinação não surtirá efeito e logo se verificará sua impraticabilidade, terminando num fracasso esta primeira tentativa de preencher com colonos europeus os vácuos deixados pela carência de escravos".

V. ainda Celso Furtado, Formação econômica do Brasil, já citado, o capítulo "O problema da mão de obra". Celso Furtado diz que a falta de braços era problema generalizado; muitos dos escravos apreendidos nos negreiros nacionais, pelos ingleses, na época da repressão ao tráfico, iam parar nas Antilhas como trabalhadores "livres", nas plantations ... O governo tentou estimular a criação de colônias de lavradores europeus, baseando-se na "crença na superioridade inata do trabalhador europeu, particularmente daqueles cuja "raça" era distinta da dos europeus que haviam colonizado o país". Entretanto essa modalidade de colonização revelava-se artificial do ponto de vista econômico; passada a época dos primeiros subsídios e apoios, quando os colonos viam-se entregues à própria sorte, as comunidades regrediam a níveis primários de subsistência. "Caso ilustrativo", diz o autor, "é o da colonização alemã do Rio Grande do Sul". Este caso - e aqui não é Celso Furtado quem assinala - de involução rápida, aliada às politicagens do Império e a influência da Igreja Católica resultaria no trágico e exemplar episódio dos Mucker, tema de publicações e filme recentes.

Este episódio se deu na década de 70; mas já antes a condição de vida primária dos colonos chamava a atenção. Tanto é assim que, assinala Celso Furtado, o governo alemão proibiria a imigração alemã para o Brasil em 1859.

Diante da inépcia governamental, alguns dirigentes da economia cafeeira passaram "a preocupar-se diretamente com o problema". Em algumas fazendas, começaram a surgir colônias recrutadas na Europa pelos próprios fazendeiros, baseadas na hipoteca, pelo colono, do seu trabalho futuro como forma de financiar as despesas. O governo financiava a parte maior, que era a passagem. Diz Celso:

> "O estado financiava a operação, o colono hipotecava o seu futuro e o de sua família, e o fazendeiro ficava com todas as vantagens. O colono devia firmar um contrato pelo qual se obrigava a não abandonar a fazenda antes de pagar a dívida em sua totalidade."

Daí ao abuso, à semi-escravidão, era um passo.

Na Europa, onde - como diz Celso - "tudo que dizia respeito a um país escravista suscitava imediata preocupação" - havia reação a este quadro de imigração malograda e escravismo tratado a fogo lento. Denunciava-se que os colonos recebiam tratamento de escravos; associações de defesa dos direitos humanos denunciavam o Brasil escravocrata; enviavam cartas ao Parlamento pedindo contas sobre as situações desses direitos em nosso país. Internamente, havia quem denunciasse tais fatos como manobras para prejudicar nossa imagem no exterior. A imprensa da época é relativamente farta em material desse tipo, se se levar em consideração o constrangimento que tudo isso provocava.

A este quadro já por si paradoxal, deve-se acrescentar o temor de que uma revolta escrava generalizada esfrangalhasse o país e destruísse o sistema de propriedade. À medida que os anos passavam esse perigo era cada vez mais ilusório. Mas na consciência dos dominadores brancos havia exemplos ainda quentes - como o do Haiti, no século XVIII. Havia o exemplo local: Palmares. E no próprio século XIX houvera revoltas localizadas mas de relativa importância, como as da Bahia (V. Décio Freitas, Insurreições escravas. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1976).

(14) Refiro-me, nesta e em outras passagens, à distinção de Northrop Frye, exposta em sua Anatomia da Crítica. Cultrix, 1973. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos).

> "Há também uma distinção geral entre ficções nas quais o herói se isola de sua sociedade, e ficções nas quais ele se incorpora nela. Esta distinção é exprimida pelas palavras "trágico" e "cômico", quando se referem a aspectos do enredo em geral e não simplesmente a formas de drama". (p.41)

Embora este sentido de "trágico" e "cômico" seja mais amplo do que o dos gêneros da tragédia e da comédia, podendo se estender a ficções não-teatrais, o fato é que a tragédia e a comédia consagraram, ao longo da história, e na tradição, os respectivos tipos de enredo.

Diz ainda Frye: "O tema do cômico é a integração da sociedade: toma usualmente a forma da incorporação, nela, de uma personagem fundamental" (p. 49).

Depois, ao associar as ficções ao ciclo das estações, (Primavera, Verão, Outono e Inverno), Frye dirá:

> "Os quatro mȳthoi de que estamos nos ocupando, comédia, estória romanesca, tragédia e ironia, podem agora ser vistos como quatro aspectos de um mito unificador fundamental. O agon ou conflito é a base ou tema arquetípico da estória romanesca, sendo o fundamento da estória romanesca uma série de maravilhosas aventuras. O páthos ou catástrofe, quer no triunfo, quer na derrota, é o tema arquetípico da tragédia. O sparagmós, ou senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota, e de que a confusão e a anarquia reinam sobre o mundo, é o tema arquetípico da ironia e da sátira. Aanagnórisis, ou reconhecimento de uma

sociedade recém-nascida que se constitui triunfalmente em volta de um herói ainda algo misteriosa e de sua noiva, é o tema arquetípico da comédia". (p.190)

NOTAS (referentes a O Rio de Janeiro - Verso e Reverso)

(1) O próprio texto de Alencar sublinha o parentesco com suas crônicas, ao falar da "impressão fugitiva":

"...um dia ela correu aos bicos da pena, e cristalizou-se".

Dedicatória reproduzida na edição Aguilar, vol. IV, p. 47.

NOTAS (referentes a O que é o casamento?)

(1) Tive em mãos, para analisar esta peça, o texto da edição Aguilar, (Obra Completa, vol. IV, pp. 349-412). Nele a caracterização de Henrique fica dúbia. No geral, ele é apresentado como sobrinho de Miranda. Entretanto na cena 9 do Ato II a personagem Clarinha, mulher de Henrique, se dirige a ele como irmão de Miranda. Machado de Assis, na crítica que publicou em 1866, quatro anos depois da primeira encenação da peça, se refere a Henrique como irmão de Miranda. Da mesma forma, se refere à personagem Clarinha como irmã de Isabel, que é mulher de Miranda, enquanto no texto da edição Aguilar, Clarinha aparece como prima da outra. Na própria nota preliminar da edição, "Sucessos e Insucessos de Alencar no Teatro", de Raimundo Magalhães Jr., o autor se refere a Henrique como irmão de Miranda:

> " Os quatro atos de O que é o casamento? são um tanto ou quanto vaudevilescos. Um distinto cavalheiro, o Sr. Augusto Miranda, entrando em casa de surpresa, supõe encontrar a esposa no fim de uma entrevista criminosa, pois o suposto amante salta pela janela. Surgem grandes desgostos, porque a esposa, dizendo-se honesta e declarando ter reagido às investidas do cortejador, não quer declarar quem era este. É que não quer colocar um irmão contra outro irmão. O fugitivo outro não era senão seu próprio cunhado, Henrique Miranda. Este, arrependido e cheio de admiração por Bela, a virtuosa cunhada, para desfazer possíveis suspeitas casa-se com Clarinha, que já o amava sem ser correspondida. Assim despistado, Augusto supõe que seu rival é um tal Sales, a quem Clarinha anima, num namoro sem consequencias, para meter ciúmes ao desinteressado marido, só preocupado com suas caçadas na serra de Petrópolis. Clarinha acaba expondo Sales a situações ridículas, para mostrar que o despreza, ao mesmo tempo que Bela se reabilita aos olhos do marido, afinal sabedor da verdade e admirando não apenas a sua virtude mas ainda a sua dignidade e discrição" (p. 39)

"Sucessos e insucessos" reproduz texto publicado em O Imperio em chinelos, do mesmo autor, em 1957. Já em 1970, quando publica José de Alencar e sua época, Raimundo Magalhães Jr. muda de posição, declarando que Henrique era sobrinho de Miranda, e que Machado não poderia ter-se enganado, tão viva a peça deveria estar na sua memória (Rio, Civilização Brasileira, p. 189 da 2ª ed., de 1977). A conclusão de Raimundo Magalhães Jr. é de que o empresário ou diretor de espetáculo "mudou o parentesco de sobrinho para irmão a fim de reforçar a dramaticidade da situação e justificar melhor o obstinado silêncio da esposa". Devo assinalar que encontrei também, em 20/10/1862, no Diário do Rio de Janeiro, crítica da peça assinada por J.M.Velho da Silva, sob o título de "Correspondência" e datada de 11/10 (assinale-se que a peça estreou a 10/10) onde se fala "de uma loucura nascida, talvez, de uma paixão violenta, porém criminosa, do irmão de seu marido".

A explicação de Raimundo Magalhães Jr. de que a alteração deva-se atribuir ao empresário, me parece insuficiente para se aceitar sem maiores investigações. Mas ele tem razão num ponto: Henrique, irmão de Miranda, aumenta a dramaticidade da peça e faz mais ousada sua paixão por Bela. Quanto a Clarinha ser irmã de Bela tenho dúvidas; a única menção que encontrei disso, até agora, foi a de Machado. Se é verdade, como Raimundo Magalhães Jr, supõe, que ele tenha escrito sua crítica apenas de memória, pode ser até uma falha desta - de resto, sem maiores consequências. Acho que o importante a ser fixado nisso tudo é que a posição de Miranda é muito paternal em relação a Henrique, seja ele irmão (menor) ou sobrinho. De qualquer modo o laço afetivo que une um ao outro, na peça, está atravessado pelo sentimento da perda da paternidade - de um ou de ambos, conforme seja Henrique irmão menor ou sobrinho. Explique-se que na peça não há qualquer menção ao pai ou mãe de nenhum deles. Bela, na entrevista que tem com Henrique, refere-se duas vêzes à afeição de Miranda por Henrique como sendo a de um pai por um filho; uma das vêzes diz que é "uma ternura de mãe, disfarçada pela severidade de um pai" (Ato I, cena 12). Na mesma cena, a posição de Bela fica dúbia, embora no final se resolva, para ela, numa relação de ternura e amizade. Seus sentimentos por Henrique apontam para a possibilidade, embora tênue, do amor; ao mesmo tempo, revelam um lado maternal, e Henrique termina por chamá-la de "minha irmã". Fica claro que o caminho de Henrique, da paixão por Bela ao casamento com Clarinha, é a do "crescimento" de uma paixão incestuosa, "infantil", a um sentimento adulto, pela outra; e que aquela paixão incestuosa, primeira, se baseia no deslocamento de uma afeição pela figura materna. Ao se despedir de Bela, na entrevista furtiva, estas são as palavras de Henrique: ...

"A ti, a mais pura e a mais santa das mulheres!..."

Quanto ao texto propriamente dito, tenho notícia de que João Roberto Gomes de Faria, professor da Universidade Federal de Paraná, prepara tese sobre o teatro de Alencar com orientação do prof. Décio de Almeida Prado, da Universidade de São Paulo, e que seu trabalho envolve, inclusive, fixação de textos. Aguardemos.

(2) O que nos dá a melhor caracterização do gênero comédia, no século XIX, é evidentemente, a leitura das mesmas. Em termos de esclarecimento, cito o prefácio que Gonçalves Dias escreveu para seu drama Leonor de Mendonça, que neste ponto como noutros me parece bastante judicioso e claro:

> "No começo do teatro moderno, havia apenas duas obras possíveis: a tragédia, que cobria as suas espáduas com manto de púrpura, e a comédia, que pisava o palco cênico com os seus sapatos burgueses; era assim, porque a tragédia andava pelos grandes, enquanto que a comédia se entretinha com os pequenos, e ainda assim com o que nestes havia de mais cômico e risível. Hoje, porém, a comédia e a tragédia fundiram-se numa só criação. E de fato, se atentamente examinarmos as produções de hoje, que chamamos dramas, notaremos que ainda nas mais líricas e majestosas há, de vez em quando, certa quebra de gravidade, sem a

> qual não há tragédia. Notaremos também que essa quebra provém de ordinário de uma cena da vida doméstica, o que verdadeiramente pertence à comédia. Aquela cena, por exemplo, do segundo ato de Lucrécia Bórgia entre Lucrécia e o duque de Ferrara, é um bosquejo da vida íntima, é um fato que, mais ou menos modificado, tem lugar em toda a parte no aconchego familiar; é uma cena que pertence à comédia, porque não é da sua essência fazer rir. Descreva ela fielmente os costumes, e a arte ficará satisfeita". (V, Leonor de Mendonça. Belo Horizonte, Ed. Vega, 1976, p. 8).

A citação é suficiente para esclarecer a compreensão geral dos autores do século XIX - românticos ou realistas - quanto à comédia. Pelo menos a dos brasileiros.

(3) V. Northrop Frye, Anatomia da Crítica, já citado, pp. 41-42.

(4) Assim no texto. É provável que seja "A verdade é desanimadora..."

(5) Ver, adiante, análise de Mãe.

NOTAS (referentes a As asas de um anjo)

(1) Cap. XII da História da Literatura Brasileira - "A segunda geração romântica - os prosadores")

(2) Alexandre Dumas Fils - "A propos de La dame aux camélias", em Théatre complet, Vol. I, p. 26. Paris, Calmann Lévy Editeur, 1890.

(3) Outro modo de descrever essa ambiguidade é considerar que a ação desta peça tem um duplo sentido. Do ponto de vista de Carolina, até o final do IVº ato, a peça é um drama (para se diferenciar de tragédia clássica) realista, de ação trágica (no sentido de Frye), com fortes tons irônicos (pois esta ação consiste basicamente em flagelar e degradar um ser "infra-humano", colocado em face do sofrimento e da punição). Mas do ponto de vista de Luís, e incluindo o Epílogo, a ação adquire tonalidades cômicas, de integração e reconciliação (sempre no sentido de Frye). A flagelação e a degradação transformam-se em ritual de preparação e maturidade. No fundo do poço, o herói, que desceu ao inferno junto com a protagonista flagelada, lhe restitui as asas. Quer dizer, a habilita novamente a empreender o vôo ascensional, pelo purgatório do casamento, rumo ao paraíso da maternidade. A expiação completará o ciclo, dando detalhes do purgatório e fazendo, de fato, a heroína chegar ao paraíso. Aí, por razões que se revelarão oportunamente, o movimento oscilatório, de queda e nova ascensão, será de Luís.

(4) Não me ficou de todo esclarecida a participação desse Sr. "M.T." nos acontecimentos da proibição. Esta só podia partir do Chefe de Polícia que, segundo Raimundo Magalhães Jr. no seu José de Alencar e sua época, era o Dr. Isidoro Borges Monteiro. (p. 128). Em todo o caso, "M.T." assumiu incondicionalmente a defesa do ato policial. A seção "Páginas Menores" do Correio Mercantil, referida no texto, diz o seguinte:

> "O que há a lamentar (...) não é também a exumação de uma disposição de lei que a respeito de tanta farçola indecente e grosseira, de tanta comédia absurda e imoral, se deixou ficar no esquecimento; o que há a lamentar é que fosse a mão de um moço inteligente e ilustrado como o Sr. Dr. M.T. a que lavrasse a ordem para se suspender as representações do drama do Sr.Dr.Alencar".

A explicação mais plausível seria a de que sem dúvida a ordem partira do Chefe de Polícia. E o Sr. "M.T.", então seria o juiz inspetor do Ginásio Dramático, que oficiava ao diretor administrativo da casa de espetáculos, informando-o sobre a ordem de suspensão.

NOTAS (referentes a A expiação)

(1) Apesar de Margarida ser o pelo oposto, enquanto caráter, de Marguerite Gautier, há uma evidente alusão a La dame aux camélias no fato de Carolina ser "filha" de Margarida.

(2) Alencar frisa este detalhe através de um expediente curioso. Araújo marca sua festa na última hora, ao saber da transferência, por razões de força maior, de um baile no Cassino Fluminense - um dos principais salões da época. Assim, todos os que lá compareceriam, vêm à sua festa, para aproveitar as toilettes, carruagens, fraques e demais arranjos próprios dessas ocasiões.
Araújo frisa, logo na primeira cena, para Meneses, que convidou 50 pessoas para o jantar; que todos estão presentes; e que espera, logo mais, 500 pessoas para o baile.

NOTAS (referentes a A noite de São João)

(1) Tenho em mãos o texto da Edição Aguilar, Obra Completa, vol. IV baseado na versão de 1860. Consultei o texto publicado no Diário do Rio de Janeiro em 1857. Não tive em mãos nenhum dos livros publicados com o texto: nem o de 1857, nem o que foi divulgado em 1860, ano da estréia da ópera no palco. Quero assinalar um fato estranho, que fica por elucidar: o texto-base, que é o da Aguilar, tem dois atos, conforme a edição de 1860. A edição anterior, de 1857, falava em seu frontispício, citado pela própria edição Aguilar, em "ópera cômica em um ato". Sinceramente não me recordo se a versão publicada no jornal tinha um ou dois atos; como ela fora publicada em dois dias, a divisão me parecera natural, tendo eu já lido a versão da Aguilar, anteriormente. E no Diário do Rio de Janeiro da quinta-feira, 13 de dezembro, que anuncia a ópera para o dia 14 de dezembro (de 1860), fala-se em "3 atos"! É provável que se trate de erro de imprensa, tão somente, ou do redator mesmo. Em todo caso, registre-se a confusão. E reitero que não encontrei diferenças significativas, no que se refere ao sentido, entre os textos da primeira publicação, no Diário, e a de 1860, reproduzido na Aguilar.

(2) Valho-me aqui de informações dadas por Raimundo Magalhães Jr. na introdução que escreveu para a parte de teatro da edição Aguilar, à página 38.

> "A crítica foi bastante favorável, distinguindo mais o compositor que o libretista. O Jornal do Commercio achou que Alencar havia escrito aquilo brincando. Mas comparou o compositor a Bellini, frisando que era 'indispensável ir preparando artistas e cantores nacionais para que falem a nossa língua e nela cantem'."

Está tudo muito bem, exceto pelo fato de Alencar, com certeza, não escrevera aquilo "brincando". Talvez com pressa: isso pode ser. Afinal a virada 1857/1858 marca o momento em que Alencar atropela-se para entrar nas glórias do palco: em poucos meses, quatro peças e um libreto de ópera. Ouçamos o próprio a respeito da natureza de sua composição:

> "... fazer uma ópera deve ser, e é, para um homem que tenha um pouco de gosto literário, um sacrifício; sacrifício de tempo, sacrifício de idéia, sacrifício de personalidade; porque nesse gênero de drama é muitas vêzes preciso que o pensamento do autor se modifique, para subordinar-se à inspiração do professor".

O texto é do prefácio, do próprio Alencar.

NOTAS (referentes a Mãe)

(1) Citado na Obra Completa. Rio de Janeiro, Aguilar Editora, Vol. IV, p. 293.

(2) Citado na Obra Completa. Rio de Janeiro, Aguilar Editora, Vol. III, p. 876. O artigo foi publicado em 13 de março de 1866.

(3) Com o que não concordo, preferindo, quanto ao século XIX, Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias.

NOTAS (referentes a O Jesuíta)

(1) O próprio Alencar assim explicou, em 1875, na imprensa, a gênese da peça:

> "Já tinham passado as veleidades teatrais que produziram Verso e Reverso, O demônio familiar, O crédito, As asas de um anjo, Mãe, Expiação; e já me havia de sobra convencido que a platéia fluminense estava em anacronismo de um século com as idéias do escritor; quando João Caetano mostrou-me desejos de representar um drama brasileiro, para solenizar a grande festa nacional no dia 7 de setembro de 1861.
>
> A empresa do Teatro de S. Pedro de Alcântara recebia uma subvenção do Estado, como auxílio ao desenvolvimento da arte dramática; e era obrigada por um contrato a montar peças brasileiras de preferência a estrangeiras, determinadamente nos dias de gala. Dessa obrigação eximia-se ela com a razão da falta de obras originais dignas da cena." (Obra Completa, Ed. Aguilar, vol. IV, pp. 1012/1013) (...)

Depois de apontar alguns dos temas históricos em que pensou, como o da Insurreição Pernambucana, diz:

> "Seria longo dar conta da excursão que fiz pela história pátria à busca de um assunto; basta dizer que não achei então um fato que me inspirasse o drama nacional, como eu o cogitava. Resolvi portanto criá-lo de imaginação, filiando-o à história e à tradição, mas de modo que não as deturpasse.
>
> Tracei então O Jesuíta (...)" (idem, p. 1015).

Alencar preparou, então, o papel de Samuel, o jesuíta revolucionário, para João Caetano. Mas ao se referir a este fato, comenta, de modo implícito, a sua versão para a recusa do grande ator:

> "(...) o gênio de João Caetano não cabia em um desses papéis escritos para serem recitados como peça oratória. Nesse dia em que se comemora a grande festa nacional, era um dever para ele, solenizando os fastos brasileiros, associar à glória da liberdade essa outra glória da arte, igualmente esplêndida.
>
> O papel do grande ator tinha de ser apenas o esboço da estátua, que ele, o sublime escultor das paixões, moldaria em cena, ao fogo da inspiração. Cumpria que nele, e exclusivamente nele, nos recessos de sua alma, se agitasse o drama veemente de que a cena não apresentaria senão a repercussão.
>
> Vejamos se o Dr. Samuel respondia a esta aspiração(...)" (idem, p. 1016)

Depois, Alencar abandona as referências a João Caetano, voltando a falar nele apenas para dizer que as rubricas das falas de Samuel seriam "desnecessárias" para o grande ator. A impressão que fica, da leitura destes trechos, é a de que Samuel fora construído minuciosamente demais, para o estilo inflamado de João Caetano, em cena. Este precisaria de um esboço para completar ao vivo; Alencar ter-lhe-ia dado uma personagem pronta, acabada. João Caetano queria um pretexto; Alencar lhe daria uma récita.

Décio de Almeida Prado, no seu João Caetano: o ator, o empresário, o repertório (S.Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972) aceita essa explicação para a recusa de João Caetano. Diz que este "não poderia interessar-se por papel demasiadamente escrito como o de O Jesuíta" (p. 117).

Décio de Almeida Prado sublinha, em outra passagem, que mais importante do que a recusa, foram as consequências dela:

> "Alencar desilude-se de vez com o palco, para o qual não mais escreverá; e João Caetano, talvez por causa desse incidente, acabará por perder o auxílio governamental" (p. 132).

A briga de João Caetano com Alencar está minuciosamente descrita e analisada no capítulo "Morte e ressurreição" do mesmo livro (pp. 173 e seguintes). Décio de Almeida Prado diz que Alencar, por entre os corredores da Câmara dos Deputados, de que era membro, na época, seguramente manobrou no sentido de retirar a subvenção ao "Talma nacional".

> "Não se compreende mesmo", diz o autor, "como João Caetano, homem experimentado e palaciano, pôde cometer a monstruosa imprudência de recusar uma peça a um dos maiores escritores do Brasil, inclusive no gênero dramático, e que era, para culminar, um dos relatores do orçamento na Câmara". (p. 176)

Também cita o livro João Caetano dos Santos, de Ferreira Guimarães e Cassiano César (Rio de Janeiro, Typografia Lombaerts, 1884), segundo o qual João Caetano teria recusado o papel, na peça, embora se dispusesse a encená-la. Alencar, abespinhado, "mandou buscar o seu drama" (p. 174).

Tanta confusão desagradável explique, talvez, porque a peça ficou, então, 14 anos nas gavetas de Alencar.

(2) O público de O Jesuíta, reduzido na estréia, foi minguando de espetáculo para espetáculo. As razões disso? Alencar acusa o gosto do público, que considera deturpado, nos artigos que escreveu. Chama o público de "chusma", e as elites de "símias":

> "na alta roda vive-se à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, eles, ces messieurs, não sabem o que significa teatro nacional".

Mais adiante refere-se a que "não havia ali o sainete do escândalo" nem "abundavam os equívocos indecentes" - alusões ao estilo picante do café-concerto, do teatro musicado, gêneros predominantes na época. Há muito despeito nisso; mas talvez haja algo de verdade por trás do que Alencar falava. O Jesuíta, quando de sua criação, em 1861, já padecia de um certo anacronismo, em termos estéticos. Assim Décio de Almeida Prado se refere ao fato, no seu João Caetano:

> "... o escritor, consciente de que a platéia do Teatro S. Pedro, em sua maior parte, prendia-se ainda aos processos teatrais do passado, fez um esforço considerável para responder ao apelo que lhe era lançado. O Jesuíta, ao contrário de suas peças precedentes, é um afresco histórico concebido à maneira romântica, com os elementos patrióticos de praxe em comemorações festi-

vas. Um drama feito sob medida, enfim". (p. 131)

Alencar, quando escrevia para o teatro, pensava sempre no Ginásio Dramático e seu público mais "seleto"; ou nos padrões "modernos" do teatro realista francês, embora nunca aceitasse o rótulo de "realista". N'O Jesuíta, tratou de mudar seu registro, adaptando-o ao estilo de João Caetano, em 1861, e ao público do Teatro S. Pedro, mais afinado com os dramas, melodramas e dramalhões do romantismo; 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, e ciganos que as raptam, coisas tão avessas ao restante do teatro de Alencar, mais afeito ao lar ou ao salão.

Os dramas, melodramas e dramalhões de capa-e-espada, depois da morte de João Caetano, em 1863, tenderam a ser substituídos, em geral, pelo ritmo mais alegre do teatro musicado. Ao mesmo tempo, junto ao público mais sofisticado, o teatro realista francês deixara marcas indeléveis, denunciando as fogosidades do romantismo como ôcas e vazias - no que, inclusive, o próprio Alencar ajudara. Quer dizer - de qualquer lado que se tome a questão, salta aos olhos um certo anacronismo da peça.

Além disso, Alencar se refere à "intolerância" da parte do público. É que em 1875 estava acesíssima a célebre questão religiosa do Império. D. Pedro II anistiara, pouco tempo antes, dois bispos envolvidos na questão. Os ânimos anti-eclesiásticos estavam açulados. Um jesuíta patriota, nesta altura, parecia partido tomado. Sem dúvida, isso pode ter contribuído para esvaziar o teatro.

Anos mais tarde, nas suas séries de Estudos de Literatura Brasileira (v. 3ª série, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, São Paulo, USP, 1977), José Veríssimo dedicaria um deles a "José de Alencar e o seu drama O Jesuíta". Nele procura transpôr a questão política da intolerância para um registro estético. Diz que Alencar fêz 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 tem 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(...)". Esperamos que estas observações, se não solucionam pelo menos ajudem a esclarecer alguns tópicos sobre o fracasso de O jesuíta em 1875.

(3) Publicado no jornal Novo Mundo, de Nova York, em 24/3/1873. Reproduzido na Obra Completa, Ed. Aguilar, no vol. III, pp. 801 e seguintes.

(4) Daniel e Garcia são, respectivamente, um cigano e um índio paraguaio, ligados a Samuel por uma fidelidade cega e fanática.

(5) V. "O jesuíta", série de artigos já referida, in Obra completa, e-

dição Aguilar, p. 1016. As citações seguintes são da mesma série, que abriram sua polêmica com Nabuco e que, de resto, foi publicada como Prefácio da edição da peça em 1876.

(6) A expressão é do livro A república comunista-cristã dos guaranis, do jesuíta suíço C. Lugon (Rio, Paz e Terra, 1976).

(7) No horizonte histórico desta peça está a perseguição, prisão e expulsão dos jesuítas de Portugal e domínios, durante o período em que Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, era primeiro-ministro daquele país. A erradicação da Ordem em Portugal se consumou através de lei de 3/9/1759, pela qual os jesuítas eram "desnaturalizados, proscritos e exterminados". No Brasil, a lei se cumpriu, em termos práticos, a 14/11/1759, com o cerco dos conventos e a prisão dos jesuítas. A data de 14 de novembro é a do final da peça.

Teve parte importante, entre os pretextos para a perseguição contra a Ordem, a sua suposta participação em atentado contra a vida de D. José I, rei de Portugal, em 1758. O rei saiu ferido no braço, desse atentado, por alguns tiros de bacamarte. Em processos hoje muito discutidos quanto à sua legitimidade, foram condenados, e depois supliciados com requintes, vários membros da família dos Távoras (nobres portugueses) e o duque de Aveiros. Entre os indiciados no processo pelo atentado estava o padre jesuíta Gabriel Malagrida.

Este nascera em 1689, em Menaggio, Itália. Em 1711 fêz-se jesuíta; em 1721 veio, em trabalho de catequese, para o Maranhão e o Pará. Era homem de hábitos severos, tendo fama como pregador, e virtuoso. Já por aqui indispôs-se com um irmão de Pombal, que não gostava do "aparato espetacular da sua pregação". Em 1755 está em Lisboa, quando ocorre o terremoto que traz sérios prejuízos para a cidade. Envolve-se em polêmicas, sobre as causas do fenômeno, atribuindo-lhe as marcas de um "castigo da providência", o que desagrada Pombal. Por estas razões, é desterrado para Setúbal em 1756, onde estavam também alguns membros da família Távora, vindo daí, provavelmente, sua ligação ao processo do atentado. De sua participação nesse atentado, não há provas convincentes.

Em 1760 Pombal denuncia Malagrida à Inquisição, como "falso profeta e impostor", sendo que algumas fontes dizem que o padre, a essa altura, já manifestava sinais de alienação mental. Num processo considerado como "grotesco" e "vergonhoso", e que, segundo Voltaire, reunia "o excesso do ridículo e do absurdo" ao "excesso do horror", Malagrida foi condenado como "falso profeta e herege". Foi estrangulado e queimado no Rossio, em Lisboa, em 1760. (Fonte: Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Vol. XII, p. 1140. Lisboa, Ed. Verbo, 1971). As alusões a Malagrida, na peça, atraem, por contaminação, uma idéia de "visionário" para Samuel. Além disso, é uma mensagem de Malagrida que traz ao conhecimento de Samuel a próxima prisão e expulsão dos jesuítas.

(8) V. a série de artigos, já referida: Obra completa, Edição Aguilar, p. 1021.

(9) Nos tempos da colônia o "Paraguai" designava, além das terras do país que ficou com o nome, também o atual nordeste da Argentina, os Sete Povos das Missões e a Campanha do Uruguai.

(10) V. Livro de Daniel, 5º capítulo. Baltasar tivera a visão durante um festim sacrílego, onde bebia vinho, com suas mulheres e concubinas, nos vasos sagrados que seu pai, Nabucodonosor, trouxera de Jerusalém para a Babilônia. No 7º capítulo do mesmo livro, Daniel conta as visões apocalípticas que teve durante o reinado de Baltasar. Entre elas há uma que é a de uma besta que simboliza, na interpretação católica, todos os perseguidores da Igreja. 14 de novembro de 1759 é a data histórica da prisão e expulsão dos jesuítas dos domínios portugueses, por ordem de Pombal.

(11) Obra completa, Edição Aguilar, p. 1021.

(12) V. nota anterior.

NOTAS (referentes à Conclusão)

(1) Boileau, L'art poètique, Chant IV, v. 93-102.
Oeuvres poètiques, publiées sur le texte de 1713.
Paris, Librairie Armand Colin, 1924. P. 204.

BIBLIOGRAFIA

Além dos livros e artigos citados e mencionados no corpo do trabalho, os seguintes também tiveram relação direta com a sua elaboração:

T

ATHAYDE, Tristão de - "Alencar, esse desconhecido". Prefácio de Iracema. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965.

CANDIDO, Antonio - A formação da literatura brasileira - momentos decisivos. São Paulo, Martins Editores, 1964. 2 vols.

ESCRAGNOLLE DORIA, Luiz Gastão d' - "Cousas do passado" in Revista do Instituto Histórico. Rio de Janeiro, Instituto Histórico, 1909.

FERGUSSON, Francis - Evolução e sentido do teatro. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1964. Trad. de Heloísa de Hollanda G. Ferreira.

FREIXEIRO, Fábio - Alencar, os bastidores e a posteridade. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1977. Pref. de Afrânio Coutinho.

GOUHIER, Henri - La obra teatral. Buenos Aires, Editorial Universitária, 1961. Trad. para o espanhol de Maria Martinez Sierra.

LEITÃO, Luís - "Sobre O jesuíta". Prefácio da edição da peça. Rio de Janeiro, Garnier Editores, 1900. É artigo publicado na imprensa por ocasião da estréia da peça.

MAGALHÃES, Gonçalves de - "Prólogo" de Olgiato. Rio de Janeiro, Typographia Imparcial de F. Paula Brito, 1841.

MENEZES, Raimundo de - Cartas e documentos de José de Alencar. São Paulo, Hucitec; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1977. 2a. ed.

- José de Alencar, literato e político. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1977. 2a. ed.

PAIXÃO, Múcio da - O teatro no Brasil. Rio de Janeiro, Brasília Editora, 1936.

PRADO, Décio de Almeida - "O teatro romântico: a explosão de 1930" in O Romantismo (vários autores) - São Paulo, Editora Perspectiva, Secretaria da Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. Org. de Jacó Guinsburg.

- "A personagem no teatro" in A personagem de ficção (vários autores). São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.

- "A evolução da literatura dramática" in A literatura no Brasil (vários autores). Rio de Janeiro, Sul Americana, 1968. Vol. VI. Dir. de Afrânio Coutinho.

- "Leonor de Mendonça

- "Leonor de Mendonça de Gonçalves Dias" - in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1970, nº 8. Pp. 91-106. Tb. em separata.

ROMERO, Sílvio - História da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960. 6a. ed.

SOUSA, José Galante de - O teatro no Brasil. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1956. 2 vols.

SCHWARZ, Roberto - Ao vencedor as batatas. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 197

(Vários autores) - A polêmica sobre A confederação dos Tamoios de Gonçalves de Magalhães. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953. Introdução de José Aderaldo Castello.