



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Igor Ferreira de Freitas


**Teatro e identidade nacional: as representações das
alteridades na obra dramática de José de Alencar**

Rio de Janeiro

2011

Igor Ferreira de Freitas

**Teatro e identidade nacional: as representações das alteridades na obra
dramática de José de Alencar**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A368	<p>Freitas, Igor Ferreira</p> <p>Teatro e identidade nacional: as representações das alteridades na obra dramática de José de Alencar / Igor Ferreira Freitas. - 2011. 148 f.</p> <p>Orientador: Victor Hugo Adler Pereira. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Alencar, José de, 1829-1877 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 3. Identidade (Conceito filosófico) na literatura – Teses. 4. Alteridade – Teses. 5. Negros na literatura – Teses. 6. Índios na literatura – Teses. 7. Análise do discurso literário - Teses. I. Pereira, Victor Hugo Adler. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Igor Ferreira de Freitas

**Teatro e identidade nacional: as representações das alteridades na obra dramática de
José de Alencar**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 4 de abril de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Geraldo Ramos Pontes Júnior
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

A toda minha família e amigos de jornada, hoje e sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre. Aqui, qualquer palavra não representaria tamanho agradecimento.

Ao meu orientador Victor Hugo Adler Pereira, sempre muito bem-humorado sem perder a competência e a paciência; aquele que desde sua primeira e intensa aula, ainda na pós-graduação, me inspirou a buscar no teatro minha pesquisa.

Agradecimento especial à minha mãe – um espaço na minha vida que nesta página merece uma citação de Alencar:

Tu me deste a vida e a imaginação ardente que faz que eu me veja tantas vezes viver em ti, como vives em mim; embora mil circunstâncias tenham modificado a obra primitiva. Recebe, pois, Mãe, do filho a quem deste tanto, esta pequena parcela da alma que bafejaste.

Ao meu pai, pelos anos de dedicação.

Às minhas irmãs Aline e Larissa, meus sobrinhos Clara e Francisco, e meu cunhado Marcello. O amor em família nos inspira e fortalece a seguir sempre adiante.

A todos os amigos e companheiros que estiveram e hoje estão na Companhia Teatral Atores do Brasil. Minha pesquisa se fez viva em cada dia ao entrarmos em cena. Meu amor e agradecimento, especialmente àqueles que dividiram o palco comigo nesse período do curso de Mestrado: Helder, Júlio, Luciana, Ricardo, Verônica, Carol, Karla e Drika.

A todos os meus familiares, base sólida de cada dia, em especial ao Tio Mauro, Ângela, Raí, Tia Neli, “dinha” Ana e Joana.

A todos os meus amigos, em especial à amiga Éthel, quem me deu as primeiras dicas para o curso de mestrado, e a D. Leci, quem me deu a primeira oportunidade como professor.

À Luci Ruas Pereira, Ângela Cristina de Souza Rego, e Jorge Valentim - verdadeiros mestres que me fizeram amar a literatura desde o curso de Letras da faculdade Gama Filho.

À Maria Inês Azevedo, quem me mostrou que estaria na obra dramática de José de Alencar o cerne do meu projeto.

A todos os meus companheiros da educação, em especial aos da Escola Municipal Presidente Eurico Dutra.

A todos os meus alunos, pelo que aprendi e aprendo constantemente.

Há um quadrinho de Quino, o cartunista argentino autor de “Mafalda”, no qual o comentário: “A cultura não tem lugar”, que lhe serve de legenda, encontra um contraponto irônico nos contornos do seu próprio desenho. Trata-se de uma estante com alguns espaços vazios e um homem olhando interrogativamente para ela. A estante bem sólida e com os espaços bem delimitados desmente graficamente o caráter possivelmente abstrato e etéreo da cultura que, pelo contrário, estaria dotada de limites, até espaciais, bastante nítidos. Tão nítidos quanto as fichas de consulta de uma biblioteca ou as prateleiras de uma livraria. E não é qualquer livro que pode ocupá-las.

Flora Sussekind

RESUMO

FREITAS, Igor Ferreira. *Teatro e identidade nacional: as representações das alteridades na obra dramática de José de Alencar*. 2011. 148 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O século XIX, no Brasil, foi marcado por uma tentativa de construção de uma identidade nacional e cultural num país pós-independência. Neste panorama, José de Alencar destaca-se, entre outros papéis que exerceu, como significativo romancista e contribuiu para a formação de um *sistema literário* em nosso país. Porém, é na obra dramática alencariana que também podemos identificar uma proposta discursiva da possível identidade do homem no Brasil a partir de suas relações contraditórias e problemáticas com os "outros" aqui presentes: o *português*, o *índio*, o *negro*, e o *francês* – representações estas capazes de dar ao homem uma ideia de pertencimento cultural, através de uma seleção do que deve ou não servir para representar sua identidade e a de seu povo.

Palavras-chave: José de Alencar. Teatro. Identidade. Alteridade. Século XIX.

ABSTRACT

The nineteenth century in Brazil was marked by an attempt to build a national and cultural identity in a country after independence. In this scenario, Jose de Alencar stands out, among other roles he held, as a significant novelist and contributes to the formation of a literary system in our country. But it is in dramatic work Alencar also can identify a discursive representation of the possible identity of the man in Brazil from its problematic and contradictory relationship with 'others' here: Portuguese, Indians, blacks, and French. These representations can give man a sense of cultural belonging through a selection of what should or should not serve to represent their identity and its people.

Keywords: Jose de Alencar. Theater. Identity. Otherness. Nineteenth century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE UMA IDENTIDADE NACIONAL	
NO BRASIL	14
1.1 O conceito de <i>Identidade</i>	14
1.2 As culturas Nacionais como comunidades imaginadas	19
1.3 O lugar do <i>discurso</i> na construção identitária	24
1.4 O Texto dramático como um diálogo em andamento	29
2 ALENCAR E SEU PAPEL DE ESCRITOR NO BRASIL DO SÉCULO XIX.....	33
2.1 O contexto romântico.....	33
2.2 O teatro	35
2.3 O papel de Alencar como escritor do século no século XIX	39
2.4 A Corte na obra de Alencar.....	45
2.5 A mulher por Alencar	48
2.6 Alencar e a reprodução de conceitos no imaginário do leitor.....	52
3 O PORTUGUÊS NO TEATRO DE ALENCAR.....	55
3.1 O triste legado da colonização	55
3.2 A tradição de catequese no teatro brasileiro.....	60
3.3 O teatro realista no Brasil – uma proposta quase catequética	64
3.4 <i>O Jesuíta</i> - o drama histórico de Alencar.....	69
3.5 Samuel – um discurso entre a pátria e o indivíduo.....	75
4 O ÍNDIO NO TEATRO DE ALENCAR.....	80
4.1 Uma visão catequética do índio no Brasil e a inconstância da alma selvagem	80
4.2 A estilização do índio na proposta romântica.....	87
4.3 Alencar e sua proposta indianista.....	92
4.4 Garcia – um índio do teatro de Alencar.....	98

5 O NEGRO NO TEATRO DE ALENCAR.....	105
5.1 O drama romântico fracassa; a comédia realista dá certo	105
5.2 O negro em cena.....	109
5.3 Pedro – o negro na comédia	115
5.4 Joana – o negro no drama e outros personagens não nomeados.....	123
6 O FRANCÊS NO TEATRO DE ALENCAR.....	128
6.1 E Europa nos fascinou desde o princípio.....	128
6.2 Alencar e suas leituras de Balzac – o romance francês como objeto de fascínio.....	129
6.3 Alencar e o “francês” em cena.....	134
7 CONCLUSÃO.....	142
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

Minha pesquisa em Literatura Brasileira teve início há treze anos, no ano de 1998, algum tempo antes de pensar em entrar para o curso de Letras, quando, com Companhia Teatral Atores do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, encenávamos nosso primeiro espetáculo. Como o tempo, descobrimos que nossa pesquisa de encenação deveria se dar a partir de uma relação entre a literatura brasileira e o palco, numa proposta de colocar em cena nomes como Guimarães Rosa, Artur Azevedo, Machado de Assis, Martins Pena, entre outros autores - muitas vezes conhecidos no meio acadêmico, mas ignorados pelas massas.

Nos anos seguintes, as montagens levaram o grupo a participar de festivais, mostras e apresentações em outras cidades e estados do Brasil – uma experiência que me levaria a decidir e me interessar, mais tarde, por um estudo acerca da diversidade cultural e étnica que compõe a nossa “brasilidade”. A experiência que o teatro nos proporcionou foi ver de perto tantas diferenças culturais que saltam aos olhos – aquelas que refletem a falta de interesses das classes dominantes em permitir o acesso aos bens culturais de que desfrutam e a divulgação restrita e deturpada das tradições e inovações surgidas nas classes populares – manifestações que muitas vezes não são incorporadas ao que consideramos “brasileiro”.

Por outro lado, como professor, a oportunidade de lecionar em escolas privadas a partir de 2007 e na rede municipal do Rio de Janeiro, a partir de 2009, me proporcionou uma nova experiência com o texto, não com a sua encenação, mas com sua função didática-moralizadora, pois as seleções textuais de diferentes instituições refletem sempre uma escolha de representações do que serve ou não para a formação do indivíduo e que o realmente interessa para quem detém sobre o outro o poder de educar. Muitas vezes, os textos selecionados para educar são como roupas no armário que alguém tem o poder de escolher se lhe serve bem ou não... E o que não lhes cabe mais é doado aos outros.

Agora no Mestrado em Literatura Brasileira, após apresentação do tema para o orientador, a partir do objetivo de verificar as alteridades na obra dramática de Alencar, tivemos a preocupação para que não fosse realizado nessa dissertação um estudo antropológico ou cultural, mas sim compreender o poder do *discurso* alencariano-dramático-oitocentista como aquele que carrega em si um conjunto de representações significativas para a formação de uma identidade nacional, carregado de fortes representações das alteridades –

aquelas que possivelmente serviram como um jogo de espelhos para a representação do “eu” nacional dentro de um projeto literário em nossas terras.

O projeto de formação e construção de uma identidade cultural no Brasil não é novo. Surge no momento em que o país buscava agregar no solo brasileiro os que por aqui nasceram numa terra tão heterogênea e de múltiplas possibilidades culturais, e os que aqui se encontravam exilados – os desterrados pelo intenso processo de colonização. Mas esse projeto, visava, primordialmente, tornar co-nacionais índios desterrados em seu próprio solo, negros, portugueses e até os demais europeus que por aqui viviam e pretendiam desenvolver-se economicamente. Porém, quais seriam as ferramentas ideais e necessárias capazes de sintetizar uma cultura marcada pela aglomeração de raças tão distintas? O que deveria pertencer a um processo de “originalidade” de um povo? O que em nós poderia soar estrangeiro?

Se, com o Modernismo, ainda ecoava nas artes no Brasil uma discussão acerca desse projeto iniciado pela geração romântica oitocentista, a discussão acerca da identidade cultural e reafirmação da nacionalidade atravessa o século XX através de uma intensa reflexão crítica acerca desse conceito, marcando inclusive as literaturas latino-americanas como um *discurso* do entre-lugar, aquele que: “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, [...] se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p.28)

Portanto, coube a esta pesquisa, no capítulo um, buscar quais os processos envolvidos na formação de uma identidade nacional e como ela se estabelece enquanto uma proposta discursiva, enquanto no capítulo dois, a intenção é discutir parte do projeto literário de Alencar, no século XIX - aquele que reflete a obra de um autor que exerceu um papel influente na formação literária por aqui e na proposta de colocar em jogo a formação da identidade nacional, tanto no romance quanto no teatro.

Para os capítulos seguintes, o objetivo é verificar as tradições de representação das alteridades mais significativas na nossa construção identitária, entre elas o português, o índio, o negro e o francês, especificamente na obra dramática alencariana – sem sombra de dúvida, de grande relevância para a formação do teatro nacional oitocentista e como objeto de questionamento da nossa própria identidade, pois: “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. (MERCER, 1990, p. 43)

Por fim, cabe aqui três rápidas observações: é possível que o leitor desta pesquisa sinta a falta de comentários maiores sobre algumas peças de Alencar, entre elas *O que é casamento?*, de outubro de 1862, *A expiação*, de 1868, e *Noites de São João*, uma opereta publicada em 1857. Acredito que em todas essas o texto não apresentou elementos significativos para o tema desta dissertação, ou apenas seriam exemplos que tornariam o texto redundante. Também não tive oportunidade, por razões diversas, de ler as duas peças incompletas do autor: *Gabriela* e *O abade* – peças de que ele só deixou esboços.

Já a segunda observação é sobre a pouca análise do índio na obra dramática do autor em questão. Importa observar que, como vou comentar adiante nesta dissertação, ao contrário dos romances do autor, em suas peças há apenas a participação de um indígena e em uma única peça, *O jesuíta*, enquanto o personagem é de pequena participação, pouquíssimas falas e de aparições muito rápidas, o que dificulta qualquer aprofundamento sobre esse personagem.

Por último, a observação final é em relação à falta de leituras do conjunto da obra de Alencar enquanto romancista e seus *discursos* na Câmara dos Deputados, o que com toda certeza apresentaria maiores exemplos sobre o tema aqui apresentado. Porém, se, por um lado, a falta de tempo para tantas leituras em se tratando de Alencar poderia justificar essa ausência, a mesma também se faz um pouco por opção, uma vez que o intuito desta pesquisa era ter como objeto a obra dramática do autor, o que já lhe rendeu um volume além do esperado.

1 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE UMA IDENTIDADE NACIONAL NO BRASIL

1.1 O conceito de *identidade*

Se hoje podemos olhar com certo distanciamento temporal e crítico para um projeto oitocentista de construção de uma identidade nacional no Brasil – aquela que foi capaz de mobilizar autores para uma missão nacionalista após uma autonomia que se acreditava ter sido conquistada politicamente com a independência do país - ao mesmo tempo, emergiram conceitos significativos da identidade cultural nos estudos das áreas humanas que aqui devem ser levados em consideração.

O conceito de *identidade cultural* abrange uma problematização que se esconde por trás de um tema tão intrigante para os estudos das áreas de Letras, Comunicação e Antropologia. Ter uma identidade cultural implica, primeiramente, em ser idêntico a alguma coisa, ou a um modelo, mesmo que esse conceito pareça exercer sobre nós o fascínio de sermos únicos – aqueles que ninguém mais pode ser. SODRÉ (1999, p.33) afirma que o conceito de *identidade* tem sido usado como resposta ao longo dos tempos: “a palavra vem de *idem* (versão latina do grego *to auto*, “o mesmo”), que resulta no latim escolástico em *identitas*, isto é, a permanência do objeto, único e idêntico a si mesmo apesar das pressões de transformação interna e externa” (SODRE, 1999, p.33). Por outro lado, “*identificação* designa modernamente o processo constitutivo, por introjeção, de uma identidade estruturada.” (SODRÉ, 1999, p.33)

Ainda para o autor (SODRÉ, 1999, p.35), *identidade* seria, de fato, algo que está implícito em qualquer representação que fazemos de nós mesmos, sendo aquilo que nos lembramos, determinando a definição que damos as coisas e o espaço que ocupamos dentro de um sistema de relações, pois:

O *idem* latino faz referência à igualdade ou à estabilidade das representações, possibilitadas pela ordem simbólica e pela linguagem, mas também à unidade do sujeito consigo mesmo. A consciência, enquanto forma simbolicamente determinada, é lugar de identidade. (SODRÉ, 1999, p.35)

Para HALL (1998), “o próprio conceito com o qual estamos lidando, *identidade*, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (1998, p. 08). Quando falamos em *identidade*, segundo o autor, não podemos chegar a afirmações conclusivas e não são palpáveis as afirmações colocadas acerca deste tema.

A primeira questão a ser desenvolvida por HALL, num estudo intitulado *A identidade cultural na pós-modernidade*, leva em consideração que há uma significativa transformação nas prováveis identidades culturais, que inevitavelmente estão entrando em colapso a partir do final do século XX, nas quais estão sendo fragmentadas as idéias de “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham oferecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 1998, p.09). O autor denomina esse fato como “crise de identidade” para o indivíduo, uma vez que ocorre um duplo deslocamento – “uma descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos (HALL, 1998, p.09).

Ainda para o autor (1998, p. 10), quando trabalhamos com esse conceito, temos que levar em consideração três diferentes concepções: a) sujeito do iluminismo, b) sujeito sociológico e c) sujeito pós-moderno. Enquanto que o sujeito do iluminismo estaria totalmente centrado e dotado de capacidades de razão, consciência e de ação, consistindo o núcleo interior como o “centro”, formador da identidade do indivíduo desde o nascimento até o seu desenvolvimento, o conceito de “sujeito sociológico”, segundo HALL:

Refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 1998, p. 11).

Nesta concepção de sujeito sociológico, ao mesmo tempo em que o indivíduo é capaz de trazer consigo seus próprios significados e valores, a identidade do sujeito “costura” o próprio sujeito à estrutura, uma vez que “estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 1998, p.12).

Nessa abordagem, a estabilidade da identidade que foi apresentada e acreditada pelo sujeito sociológico está sendo fragmentada, uma vez que a concepção do sujeito moderno traz em si não uma, mas várias identidades num mesmo indivíduo:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 1998, p.12)

A partir desta nova concepção do sujeito moderno, as linhas divisórias entre o ser e o não ser o “outro” se tornam tênues, enquanto assumimos diferentes identidades em diferentes ocasiões. Ao invés de unificados por uma identidade, somos capazes de obter múltiplas identidades de acordo com os diversos papéis que desempenhamos socialmente e simultaneamente:

à medida que os sistemas de significação e representações cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 1998, p. 13).

Pela perspectiva de uma modernidade tardia, o conceito de identidade cultural requer que seja levado em consideração que as identidades culturais são formadas a partir de um intenso processo de diferenças, nas quais há um constante antagonismo social por uma grande variedade de “identidades”, pois:

uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença*. (HALL, 1998, p. 21)

Numa trajetória de nascimento e morte do sujeito moderno originada a partir das mudanças significativas do Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, ambos os movimentos, segundo HALL, teriam colocado todo o sistema da “modernidade” em movimento. Porém, com o advento da Sociologia, acreditou-se que a formação dos indivíduos se dá por um processo subjetivo, através de suas relações sociais mais amplas e de forma inversa, “do modo como esses processos e as estruturas são sustentadas pelos papéis que os indivíduos neles desempenham” (HALL, 1998, p.31).

Segundo HALL, uma série de rupturas teria causado um deslocamento da concepção do sujeito moderno. A primeira refere-se às tradições do pensamento marxista, do século XIX, redescoberto e reinterpretado na década de sessenta, levando em consideração que os homens fazem a história apenas sob as condições que lhes são dadas, isto é, deixam de ser agentes da história para serem passivos, “utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores” (HALL, 1998, p.35).

Já o segundo “descentramento” estaria relacionado ao impacto da teoria Freudiana para os estudos da psicanálise. Segundo Freud, nossa identidade, nossa sexualidade e a estrutura dos nossos desejos seriam formadas a partir de um processo psíquico e simbólico do inconsciente, diferente de uma lógica racional. Para HALL, a leitura que é feita por pensadores psicanalíticos da obra de Freud, como Jacques Lacan, levam em consideração que:

A imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança *aprende* apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros. (HALL, 1998, p.37)

A criança inicia então um processo de relação com os sistemas simbólicos fora dela mesma, neles incluídos a língua, a cultura e a diferença sexual. Porém:

embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade” (HALL, 1998, p.38).

Sobre Lacan, SODRÉ (1999, p.39) afirma que:

Lacan distingue-o [sujeito] do “indivíduo biológico” e do “ego” enquanto instância psíquica, para apresentá-lo como um traço diferencial entre as formas puras (os *significantes*), que se combinam na língua. O sujeito compõe-se por relações entre diferenças, marcas diversas advindas dos outros, com os quais se identifica progressivamente. A unidade (algo como a identidade), apesar da coesão, é sempre incompleta, donde a busca de outras marcas, num empenho pela totalização. (SODRÉ, 1999, p.39)

Importa para a teoria psicanalítica sobre a formação da *identidade* afirmar que ela é constituída através de um processo inconsciente, ao longo do tempo, e não algo inato e consciente, pois sempre existirá um algo que permeia o imaginário, fantasiando uma provável unidade, mas sempre em processo, pois:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir do nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. (HALL, 1998, p.39)

Ainda sobre os descentramentos do sujeito, o terceiro descentramento examinado por HALL está associado ao trabalho de Saussure, uma vez que a língua é colocada como sistema social e não como particularidade do indivíduo, na qual já estão embutidos valores preexistentes da sociedade. Isto é, a língua, antes de tudo, já reflete nossos sistemas culturais.

Se, dentro de um processo de descentralização do sujeito, para Saussure o significado das palavras não são fixos, e sim, surgem nas relações de similaridade e diferença que as palavras tem com outras palavras no interior do código da língua, HALL chama a atenção para uma comparação entre “língua” e identidade”:

Eu sei quem “eu” sou em relação com o “o outro” (por exemplo, minha mãe) que eu não posso ser. Como diria Lacan, a identidade, como o inconsciente, “está estruturada como a língua”. O que modernos filósofos da linguagem – como Jacques Derrida, influenciados por Saussure e pela “virada lingüística” – argumentam é que, apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar significado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. [...] O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). (HALL, 1998, p.41).

Esta concepção de Saussure acerca da relação entre as palavras e seus significados em constante transformação torna-se interessante para pensar a questão das representações do índio, do português, do negro e do francês no teatro de José de Alencar, como será apresentado nos próximos capítulos. Pensar a respeito de um projeto de construção da identidade nacional no Brasil do século XIX está diretamente associado também a uma problematização dessa construção, a partir das relações entre o *eu nacional* e os diferentes *outros* aqui presentes. A provável concepção do *eu nacional* está diretamente relacionada a uma concepção do “outro” que não desejo ser (português), do “outro” que será estilizado (índio), o “outro” que eu rebaixo e escravizo (o negro) e o “outro” que eu tomo como exemplo, evitando os exageros (o francês).

De volta à descentralização do sujeito moderno, o quarto descentramento, segundo HALL (1998, p.41) ocorre no trabalho de Michel Foucault, no qual ele chama a atenção de um novo tipo de poder: “o poder disciplinar”, que se desdobra a partir do século XIX. Segundo HALL, este poder está preocupado com a regulação, a vigilância, através das instituições que se desenvolveram a partir do século XIX e que “policiam e disciplinam as populações modernas – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante” (HALL, 1998, p. 42).

Por fim, para o autor (1998, p.43), o feminismo seria o quinto e último descentramento, fazendo parte daqueles grupos de movimentos sociais que emergiram durante os anos sessenta, tendo como impacto alguns pontos como: o questionamento da distinção entre o público e o privado; contestação de algumas referências como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico; politização da subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas); discussão acerca da delimitação de homens e mulheres como parte da mesma identidade: a Humanidade.

1.2 As culturas Nacionais como comunidades imaginadas

Desde os primeiros anos de nossas vidas, já somos marcados por uma força identitária, pré-existente, capaz de gerar em nós uma primeira identidade, antes mesmo que possamos formular qualquer ideia da nossa individualidade: a *identidade nacional*.

Toda criança já acompanha, a partir de seus primeiros anos, uma Copa do Mundo com sua camisa verde e amarela, e já entende: somos o país do futebol, *brasileiros com muito orgulho*. Nesse contexto não-racional, já entendem que esse grupo de brasileiros no qual ela se inclui é ao mesmo tempo o fato de não ser o “outro”: torcedores da Alemanha, torcedores da Itália, torcedores da Espanha, entre outros.

Esta mesma criança provavelmente já aprende, desde cedo, que o futebol brasileiro é o único pentacampeão, que por aqui o futebol é uma arte suprema, tendo como ídolo nacional o jogador Pelé, aquele que atravessou gerações, capaz de operar verdadeiros “milagres” em campo. Nesse nosso primeiro campeonato, no qual ainda não vislumbramos sua importância mundial (pois ainda não temos ideia do que é o mundo), já recebemos o conceito de que somos “brasileiros”, “co-nacionais”, antes mesmo de termos qualquer ideia de uma identidade enquanto particularidade do pequeno indivíduo que somos.

Por outro lado, no Brasil, as últimas pesquisas apontam que nunca houve um ex-presidente com tamanha popularidade, e o povo nas ruas assim justifica: o Lula é a cara do Brasil. Mas o que é a cara do Brasil? Seria a síntese de tantas diferenças culturais em um país de proporções continentais? Ou seria Lula a metonímia de um povo do qual operário sem estudo chegou ao mais alto cargo nacional sem um diploma universitário?

É claro que esta pesquisa não se encarregará de responder a essa questão, nem muito menos se propõe a isso, mas importa assinalar que temos uma ideia aparentemente coletiva de uma suposta *identidade nacional* pré-existente a nós mesmos, antes de formularmos qualquer ideia de uma identidade – aquela capaz representar uma marca específica de um indivíduo.

Para HALL (1998, p.47), a *identidade nacional* é aquela que adquirimos, logo na infância, a qual pensamos fazer parte da nossa natureza essencial. Sobre ela, HALL cita Roger Scruton:

A condição de homem (*sic*) exige que o indivíduo embora exista e aja como um ser autônomo faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar (SCRUTON, 1986, p. 156).

Embora esta pesquisa tenha como objeto a obra dramática de um autor brasileiro, as ideias apresentadas por HALL (1998) não são particularidades de uma única cultura, mas de praticamente todas, sendo essas supostas *identidades nacionais* não elementos inatos, mas sim formadas e transformadas no interior da representação, comum a vários países, uma vez que:

a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; eles participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional (HALL, 1998, p. 49).

O conceito de *identidade nacional* pode ser considerado uma discussão da modernidade. Enquanto que em épocas mais remotas, segundo HALL, essa identificação “eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*” (1998, p.49), criando assim padrões de alfabetização, no qual uma cultura nacional normalmente elege uma única língua vernácula, assim como um sistema nacional de educação. Para o autor:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quando a concepção que temos de nós mesmos (veja *Penguin Dictionary of Sociology*: verbete “*discourse*”). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. (HALL, 1998, P.50)

Desta forma, alguns aspectos devem ser levados em consideração, numa proposta de construção da *identidade nacional*. Em primeiro, “há uma *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular” (HALL, 1998, p.53), fornecendo um conjunto de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que “simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação” (HALL, 1998, p.52), dando significado e importância à nossa existência.

Num país como o Brasil, no qual o processo cultural foi marcado por uma tradição oral, desde a catequese com os jesuítas, através do uso de palavras para efeito de impacto, procurou se impor nos habitantes locais uma cultura que ignorava muito do que se constituíam as referências dos nativos, tomando assim a história portuguesa como uma verdade cultural e único caminho para a civilização. O fato é que se o Modernismo no século XX iria contribuir para uma visão antropofágica dessa relação cultural, a cultura do conquistador também é atravessada pela assimilação cultural do colonizado.

Uma visão atual dos estudos acerca da identidade cultural já nos mostra que o processo de assimilação cultural é recíproco, através do qual ambas as culturas, a do colonizador e colonizado - deixam fragmentos de sua cultura enquanto absorvem aspectos de uma nova com a qual passam a ter contato. O Brasil, por exemplo, absorveu, em parte, a cultura da metrópole portuguesa – aquela que nos impôs suas tradições e costumes – enquanto também levou de volta para Portugal elementos culturais dos nativos que por aqui viviam.

Porém, segundo HALL (1998, p. 53), para que uma cultura mantenha suas tradições, ela deve dar constantemente uma ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição*, e na *intemporalidade*, enquanto que uma terceira estratégia discursiva seria a *invenção da tradição*:

Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual e simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado. (HALL, 1998, p. 54)

A invenção de um passado, de uma tradição ou até mesmo a busca de uma memória histórica local fazem parte de uma prática necessária para a criação e propagação dessa construção, e sempre que aparecem, possuem por trás um caráter intencional. Um bom exemplo que até hoje intriga os historiadores foi a figura representativa de Tiradentes, que

permaneceu relativamente obscura até aparecer como símbolo dos ideais republicanos. Desde os primeiros anos escolares aprendemos e assimilamos a ideia de ter em Tiradentes um significativo herói nacional, enquanto que foi justamente a República (mais precisamente os ideólogos positivistas) que presidiram sua fundação: aquele que teve sua biografia mitificada, uma figura representada de barba e camisolão, à beira do cadafalso, assemelhada a Jesus Cristo.

Foi de um espírito cívico, que no passado inspirou causas públicas, e que resultaram nos movimentos em favor da Independência do Brasil no século XIX, que nasceu justamente a nossa construção identitária. Seus efeitos são propagados pela família, pela escola, pelo Estado, e o objetivo alcançado é sempre a ordem social. Há um evidente caminho constantemente criado pelos nossos ancestrais, perpetuado pela língua vernácula, impulsionado pela fé, reconstruído pelos intelectuais, poetas, artistas.

O fato é que a força da narratividade, das histórias exemplares na constituição do caráter, conduz à ética tanto em termos individuais quanto coletivos, ou seja, tanto no espaço de uma subjetividade quanto de uma comunidade histórica. A expressão “identidade nacional” tem como referências subjacentes os traços distintivos estáveis ou permanentes pelos quais se reconhece a História de uma comunidade ou uma nação determinada. (SODRÉ, 1999, p.77)

A força de uma narrativa em uma determinada cultura obedece de forma imprescindível a uma seleção de fatos, até inventados, construídos discursivamente, carregados de ponto de vista. Sociedades com um passado colonial, como as americanas, segundo SODRÉ (1999, p.77), tiveram que buscar novas justificativas para um passado histórico ao romperem com a colonização europeia. Para isso, procederam exatamente como os europeus haviam procedido na formação de seus estados, associando nação, cultura e unidade, pois “despojadas de um mito étnico comum, voltaram-se para os recursos autóctones, como as tradições ameríndias ou as soluções mestiças”. (SODRÉ, 1999, p.77)

Sobre este aspecto, segundo FIGUEIREDO:

Politicamente, o ecletismo caracteriza a interpretação romântica de cultura, e o resultado mais evidente dessa composição pode ser visto no tom unívoco, estático e grandioso da paisagem: esta congela o tempo, anula a dor do passado de destruição e harmoniza o presente, na descrição exuberante da terra já desfigurada pela exploração predatória e grosseira da colonização. Recurso absolutamente necessário, contribui para transformar conterrâneos dispersos em co-nacionais e vencer a nostálgica sensação de desenraizamento, fosse do português, que contemplava o mar, ansioso pela volta, fosse do africano a cantarolar o lamento lúgubre de ser escravo, enquanto o índio já era o exilado em seu próprio solo. E a literatura, por consequência, mapeou geograficamente o Brasil e historicizou o passado, criando elementos de tradição e cultura. (FIGUEIREDO, 2006, p. 54)

Numa perspectiva comparativa, cada grupo ou nação tende a buscar sua particularidade, ou aquilo que a distingue dos outros grupos, culturas, nações. A *identidade* a ser construída diz respeito a uma totalidade dos *campos identitários*: psicológicos, lógicos, políticos, e o resultado como *identidade nacional* é a singularização do coletivo.

Ainda para SODRÉ (1999, p.78), o processo de reivindicação de uma identidade e sua excessiva preocupação já é um nítido sintoma de sua ausência, ou de sua formulação problemática por parte de um estrato oligárquico-patrimonialista dominante – aquele que visa a conservar uma unidade de território caracterizada por relações de servidão entre o Estado (o senhor) e a Nação (as massas tendenciosamente excluídas).

A construção dessa *identidade cultural nacional* equivale então a uma “unidade de identificações”, sendo aquela capaz de falar através de seus mitos, ideologias, crenças, aparentemente iguais entre si, representantes de uma unidade, mas sempre camuflando as diferenças, a alteridade:

Mas dizer que cultura é “unidade” implica esclarecer que não se trata de uma unidade de representações (ou seja, um universo fechado de normas, costumes e valores) e sim de uma *forma*, um modo de abordagem do real, onde se entrecruzam *discursos* e repertórios (valores, significações, padrões de conduta, etc.) portadores de representações de unidade, suportes de processos de estruturação. Em outras palavras, a cultura é um vazio positivo, uma *idéia* de unidade, mas ideia forte o bastante para levar à *invenção* tanto de representações de identidade quanto de alteridade. Na prática, o que experimentamos de uma cultura é a variedade de repertórios, onde se embatem simbolizações, hábitos e enunciados. Mas por meio dela, as identidades podem ser reconhecidas. (SODRÉ, 1999, p. 47)

Uma identidade nacional afirma-se sempre a partir de um processo de diferenciação interna e externa, do igual e do diferente, seguindo para um caminho que pretende privilegiar um determinado tipo de acento, construída para atuar, segundo HALL (2003, p.57), como uma fonte de diversos significados culturais, um único foco de identificação e um sistema de representação:

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (HALL, 2003, p.59)

Ainda para SODRÉ (1999, p.31), a velha consciência elitista, que até o presente momento parecia convicta de seu pertencimento europeu, parece só agora descobrir com horror o que as massas já sabiam há muito tempo, embora, segundo o próprio autor, só o

anunciassem na prática das liturgias cosmológicas, mitos, cânticos, danças, festas, e jogos de continuidade simbólica: “o país não tem uma, duas, três ou quatro identidades (falsa tese dos “dois Brasil”), mas uma dinâmica múltipla de identidades, evidenciadas pela forte heterogeneidade sociocultural da realidade sul-americana.” (SODRÉ, 1999, p.31)

O Brasil pode ser apresentado como um país “multicultural” – termo qualitativo, que segundo HALL (2003):

descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade original (p.50).

Enquanto o conceito de “multiculturalismo” refere-se “às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (HALL, 2003, p.50), é possível afirmar que, não só o Brasil, mas as nações modernas são, todas, segundo o próprio autor (2003, p.62), híbridos culturais.

1.3 O lugar do *discurso* na construção identitária

Se, como foi apresentado ao longo deste capítulo, a cultura reafirma-se como uma “unidade de identificações” – aquela que em si resolve as múltiplas diversidades nela contidas – segundo SODRÉ (1999, p.51), a mesma está sujeita a um processo de percepção de “regularidade” de um objeto, tendo o homem como produtor de sentido, havendo algo simultaneamente estético e político na noção de cultura. Enquanto que o sentido “estético”, aquele mesmo desenvolvido por Kant em *Crítica ao juízo*, SODRÉ afirma que a percepção da regularidade de um objeto consiste em sua apreensão de sua unidade, concentrando diversos elementos, um teor político estaria no fato de que “a identidade pela cultura permite a idealização das relações sociais que instituem a cidadania” (SODRÉ, 1999, p.51).

No Brasil, a identidade nacional construída a partir do século XIX seria:

[...] uma ficção descritiva da situação em que as pessoas em massa “fizeram a mesma identificação com símbolos nacionais – internalizaram os símbolos de nação – de modo a poder agir como um grupo psicológico”.¹ Bloom chama de “dinâmica de identidade

¹ Bloom, William. *Personal Identity, National Identity and International Relations*. Cambridge University Press, 1995, p.52.

nacional² ao potencial de ação identificatória num grupo determinado. (SODRÉ, 1999, p.51)

A construção da identidade nacional, numa determinada obra literária, deve ser vista como aquela que pode refletir, evidenciar e exemplificar os dispositivos constitutivos de um determinado olhar do autor – aquele que capta, seleciona, transforma em objeto estético e discursivo – além de carregar em si os ideais de um determinado papel social que vem a desempenhar junto à sociedade, pois:

Nenhum valor é neutro, pois espelha as convicções e as crenças de um sistema particular – é uma significação já estabelecida. Não basta, assim, afirmar a evidência da multiplicidade humana. A percepção da diversidade vai além do mero registro da variedade das aparências, pois o olhar, ao mesmo tempo em que percebe, atribui um valor e, claro, determinada orientação de conduta. (SODRÉ, 1999, p.15)

O resultado do olhar de um determinado autor, através de um conjunto de textos, como nesse caso a obra dramática de Alencar, pode ser visto como um *discurso*. Para MEURER (2005, p.87), enquanto que o texto pode ser considerado uma entidade física, sendo a produção lingüística de um ou mais indivíduos, o *discurso* seria:

O conjunto de princípios, valores e significados ‘por trás do texto’. Todo *discurso* é investido de ideologia, i. é, maneiras específicas de conceber a realidade. Além disso, todo *discurso* é também reflexo de uma certa hegemonia, i. é exercício de poder e domínio de uns sobre outros. A partir dessas características, o *discurso* organiza o texto e até mesmo estabelece como o texto poderá ser, quais tópicos, objetos ou processos serão abordados e de que maneira o texto deverá ser organizado (Kress, 1989). [...] Cada instituição tem seus *discursos*, sempre investidos de determinadas ideologias, determinadas maneiras de ver, definir e lidar com a ‘realidade’. Isso se reflete nos textos, com os quais nos comunicamos e executamos ações sociais. (MEURER, 2005, p.87).

Sobre a abordagem da Análise Crítica do Discurso (ACD) desenvolvida por FAIRCLOUGH, MEURER (2005, p.83) leva em consideração: a) que o *discurso* é uma forma de prática social em relação dialética com as estruturas sociais; b) tem poder constitutivo de criar formas de conhecimento e crenças, relações sociais e identidades; c) os textos contêm traços e pistas de rotinas sociais complexas, mas os sentidos são muitas vezes naturalizados e não percebidos pelos indivíduos; d) os textos são perpassados por relações de poder; e) os textos formam correntes: respondem a, e podem provocar ou coibir, outros textos.

A Análise Crítica do Discurso tem um interesse particular na relação entre a linguagem e poder, além de analisar as relações estruturais de um determinado texto – aquelas

² Ibidem, p.53.

que podem ser transparentes, veladas, de discriminação, poder, controle, sempre manifestadas através da linguagem, considerando assim o texto como uma unidade mais ampla que descreve tanto os processos estruturais sociais que levam à sua produção, quanto as estruturas e processos sociais no seio das quais indivíduos e grupos, como sujeitos sócio-históricos, criam significados em suas interações com os textos.

Para MEURER (2005, p. 89), FAIRCLOUGH adota “a noção de que o *discurso* tem efeitos constitutivos porque, por meio dele, os indivíduos constroem ou criam realidades sociais”, de Foucault (1972), além do fato de que todo *discurso* pode refletir em si uma ideologia. Para o autor, uma ideologia como o patriotismo e sua promoção -aquela que beneficia as elites dominantes - tende a atrair as pessoas discursivamente, levando-as a cooperar consensualmente, e “ao tentar produzir o consenso, as “verdadeiras” motivações que levam as pessoas a cooperar não são explícitas e sim frequentemente camufladas.” (MEURER, 2005, p.89)

Ainda sobre a relação *identidade* e *discurso*, BALOCCO afirma que:

O que varia nas diferentes visões teóricas da identidade é justamente a forma que assume a reflexão sobre o *discurso* em diferentes quadros de referência: para o sociólogo argentino Ernesto Laclau, por exemplo, a identidade deve ser pensada no quadro de uma teorização sobre o discurso a partir da lógica das relações hegemônicas. (BALOCCO, 2006, p.25)

Para SODRÉ, “um indivíduo, uma instituição ou um grupo de elite é aquele que, em diferentes domínios sociais, controla as vias de acesso a recursos de poder como renda, *status*, educação, emprego e força.” (1999, p. 81) No Brasil, as classes elitistas sempre fantasiaram em torno da Europa como espaço simbólico superior e adequado, reprimindo a divisão do “corpo” nacional próprio ou mesmo a simbolização do “outro” nacional, que advém do radical pluralismo etnocultural, que segundo o autor, é característico de todos os países americanos, pois:

A pluralidade, enquanto o imprevisível humano, é a marca da autoctonia sul-americana e, conseqüentemente, fonte de temores para grupos estamentários no poder que, ameaçados pela ambigüidade identitária, tendem a elaborar *discursos* de síntese monoculturalista para a sua legitimação histórica. Tais *discursos* empenham-se na elaboração de uma imagem de unidade conciliatória e não conflitiva (fortemente criticada, aliás, pelo peruano José Carlos Mariátegui), ao passo que a realidade sócio-histórica é feita de contradições e diversidade. (SODRÉ, 1999, p.81)

Nesta pesquisa, ao pensar no papel desempenhado por um escritor no Brasil oitocentista, devemos levar em consideração a posição que geralmente ocupava na sociedade

na qual grande parte não era alfabetizada. O papel exercido pelo escritor, como José de Alencar, neste período, representava, em grande escala, parte de uma classe elitista, sendo seu *discurso* carregado de ideologia, e fortalecedor de uma hegemonia. Para RESENDE & RAMALHO, “um *discurso* pode incluir presunções acerca do que existe, do que é possível, necessário, desejável” (2006, p. 48), sendo tais presunções como elementos ideológicos, posicionadas, conectadas a uma relação de dominação, pois “a busca pela hegemonia é a busca pela universalização dos particulares” (2006, p.48).

De volta às palavras de HALL (2003, p.59), uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural, seja porque foram unificadas por um longo processo de conquista violenta através das lutas ou porque são compostas de diferentes classes sociais e de diferentes grupos étnicos e de gênero. Para o autor, “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade (HALL, 2003, p.61).

Por outro lado, também fazemos da *raça* uma outra construção discursiva, que segundo HALL:

é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (*discursos*) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas e corporais, etc. – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro. (HALL, 2003, p.63)

Se por um lado, a proposta de construção de uma identidade nacional no Brasil do século XIX se deu através de um longo processo discursivo, por outro, sua prática esteve diretamente relacionada a um determinado contexto nacional e histórico (como será mostrado no próximo capítulo), refletindo as relações sociais de poder, de práticas materiais, crenças, valores, desejos, instituições, rituais, entre outros. Enquanto o *discurso* está atrelado a uma prática social, segundo RESENDE & RAMALHO (2006, p.35), citando CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, as práticas seriam “maneiras habituais, em tempos e espaços particulares, pelas quais pessoas aplicam recursos – materiais e simbólicos – para agirem juntas no mundo” (1992, p.21).

Para a ACD, toda análise do *discurso* parte de um *problema* que em geral baseia-se nas relações veladas ou declaradas de poder, na distribuição assimétrica de recursos materiais e simbólicos das práticas sociais, na naturalização dos *discursos* particulares tomados

socialmente como universais. Enquanto que o escritor ocupa um lugar inicialmente privilegiado no Brasil do século XIX, como no caso de Alencar, não podemos deixar de considerar que – como será mostrado nos próximos capítulos – as representações no negro, como exemplo da classe menos favorecida, em sua obra dramática, são construídas a partir de um ponto de vista da classe elitizada, a partir da qual um determinado autor organiza as figurações de realidade ou um modelo de representação dessa mesma realidade.

Nesta perspectiva, o *discurso* alencariano no teatro deve ser visto apenas como um momento de uma prática social ao lado de outros momentos igualmente importantes – pois o *discurso* deve ser analisado tanto como um elemento de uma prática social como influenciado por ela, em uma relação dialética de *articulação* e *internalização*. Assim, devemos tomar o devido cuidado para não confundirmos a prática discursiva (enquanto texto) e o *discurso* de autor. Se a obra de Alencar está atrelada não só a transição do Romantismo para o Realismo no Brasil do século XIX, seu teatro também está diretamente ligado à proposta do teatro realista francês, incorporando as questões sociais atuais da corte do Rio de Janeiro no século XIX.

Sobre os momentos de uma prática particular e sua articulação entre si, CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH (1999, p.21) pontuam:

Uma prática social traz consigo diferentes elementos de vida – tipos particulares de atividade, ligadas de maneiras particulares a condições materiais, temporais e espaciais específicas; pessoas particulares com experiências, conhecimentos e disposições particulares em relações sociais particulares e maneiras de uso da linguagem particulares; e assim por diante. Uma vez que esses diversos elementos de via são trazidos juntos em uma prática específica, nós podemos chamá-los “momentos de prática” e ver cada momento como “internalizando” os outros sem ser redutível a eles.³

³ CHOULIARAKI, L.; FAIRCLOUGH, N. *Discourse in Late Modernity. Rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

1.4 O Texto dramático como um diálogo em andamento

Ao analisarmos a obra alencariana pelo viés de uma interação entre os textos de um determinado contexto social e literário – nesse caso a obra dramática de José de Alencar produzida no Brasil no século XIX e sua relação com o projeto de literatura local, a influência das ideias românticas e o modelo do teatro realista francês - segundo MEURER (2005, p.93), podemos adotar uma proposta de análise defendida por FAIRCLOUGH e BAKHTIN, na qual “cada texto é precedido por / responde a textos anteriores e é seguido por outros textos. Os textos são parte de um diálogo em andamento”. Assim, é possível percebermos, já na peça de Alencar *O demônio familiar*, uma proposta do autor em estabelecer um diálogo não só com toda sua vasta obra como romancista e cronista, como também em estabelecer um diálogo fortemente engajado pelo *discurso* romântico brasileiro para a formação de um teatro nacional.

Se, para MEURER, cada texto contém, explícita ou implicitamente, diferentes aspectos de intertextualidade porque reflete gêneros construídos anteriormente, não é possível pensarmos na obra dramática de Alencar sem percebermos uma ligação direta com as peças do comediógrafo brasileiro Martins Pena. Portanto, o que temos no Brasil, com o dramaturgo José de Alencar, é um dos pontos mais significativos da evolução do nosso teatro, precisamente do estilo comédia de costumes, sendo Alencar um elo entre Martins Pena e seus seguidores do final do século XIX: França Júnior e Artur Azevedo.

Para Magalhães Junior (1957), em *Sucessos e insucessos de Alencar no Teatro*, José de Alencar já ingressou no teatro com um propósito definido, armado de uma teoria. Para o dramaturgo, não era possível escrever por escrever, pois escrevia com o intuito de melhorar o teatro nacional de seu tempo e o legado deixado por Martins Pena. Ao contrário do autor de *O Noviço*, Alencar pretendia resistir à facilidade da comédia e da popularidade graças às risadas e aplausos fáceis.

Entre a pretensão de uma nova proposta dramatúrgica ou uma mera repetição de um estilo já apresentado por Martins Pena, o fato é que *O demônio familiar* reafirma e dialoga com este gênero que já fora apresentado pelo francês Molière - considerado o pai deste estilo de comédia, caracterizada pela criação de tipos e situações da época, com uma sutil sátira social.

De acordo com FARIA (2001, p, 82), na condição de um dramaturgo despretenso, Pena parecia querer divertir o público com enredo simples, geralmente construindo suas comédias em torno de um par romântico que lutava em ficar juntos,

Mas justamente com esse enredo, a pecinha apresentava uma notável descrição do funcionamento precário da justiça num meio social farsesco, o realismo de algumas cenas, de certos hábitos das personagens e até mesmo das roupas que deviam usar, conforme as indicações das rubricas, era prova incontestada da capacidade de observação do comediógrafo. (2001, p.82)

Ainda segundo FARIA, (2001, p.82), Pena teria se inspirado nos procedimentos de vários comediógrafos do passado, entre eles Gil Vicente e Molière, estabelecimento um casamento adequado entre a comédia de intriga e a comédia de costumes, pois:

Habilidoso para criar enredos, situações e personagens engraçadas, sempre com a ajuda de recursos farsescos – esconderijos, pancadarias, disfarces, quiproquós, etc. – escreveu mais de duas dezenas de comédias divertidíssimas, levando também uma boa dose de brasilidade para o palco. Vistas em conjunto, elas reúnem temas e personagens dos mais diversos, formando um painel tão amplo e exato dos costumes da roça e da cidade do Rio de Janeiro. (FARIA, 2001, p.82)

Tanto *O Noviço*, de Martins Pena, quanto *O demônio familiar*, de Alencar, nos apresentam prováveis tipos humanos e dos costumes de um determinado contexto social, neles contidos os amores ilícitos, a violação de certas normas de conduta, tudo sempre subordinado a uma atmosfera cômica; as tramas se desenvolvem a partir dos códigos sociais existentes, ou da sua ausência, na sociedade retratada; as principais preocupações dos personagens são a vida amorosa, o dinheiro e o desejo de ascensão social; o tom é predominantemente satírico, espirituoso e cômico, oscilando entre o diálogo vivo e cheio de ironia e uma linguagem às vezes conivente com a amoralidade dos costumes.

Alguns anos mais tarde, Artur de Azevedo, prosseguindo a obra de Martins Pena e José de Alencar, consolidou a comédia de costumes brasileira, sendo no país o principal autor do Teatro de revista, em sua primeira fase. Sua atividade jornalística foi intensa, devendo-se a ele a publicação de uma série de revistas, especializadas, além da fundação de alguns jornais cariocas. Na peça *Amor por Anexins*, mais uma vez estamos diante de uma comédia de costumes típica, com os principais ingredientes necessários para dar seguimento aos elementos apresentados por Pena e Alencar, através da paixão do homem Isaías que declara seu amor pela viúva Inês, porém só conseguindo se expressar através de provérbios.

Ao tomarmos como exemplo *O demônio familiar*, comédia escrita por Alencar em 1857 e dividida em 4 atos, que será melhor discutida no capítulo V, podemos verificar uma comédia de costumes considerada “leve”, na qual o autor em questão foi diretamente influenciado pelos gracejos do comediógrafo Molière, sem perder o tom das discussões da sociedade brasileira levantadas por Pena. Desta forma, se um texto faz parte de uma corrente ou cadeia de textos, a peça alencariana *O demônio familiar* faz, sem sombra de dúvida, parte de um diálogo em andamento movido pelo fino objetivo de se estabelecer entre os dramaturgos do século XIX no Brasil a formação de um teatro nacionalista, com bases sólidas na sociedade brasileira apresentada pela perspectiva da comédia de costumes.

Por outro lado, a mesma peça *O demônio familiar* apresenta um elemento fundamental para a análise do *discurso* apresentada por THOMPSON (2002), que busca verificar como uma forma de ideologia pode aparecer dentro de um determinado *discurso*. O primeiro item apresentado por Thompson, *legitimação*, parece se adequar ao *discurso* presente na peça de Alencar já que o autor nos apresenta, através de uma forma simbólica, “uma cadeia de raciocínios que procura defender, ou justificar, um conjunto de relações ou instituições sociais, e com isso persuadir uma audiência de que é digno de apoio”. (THOMPSON, 2002, p. 83)

Desde o romance indianista como *O Guarani* e o romance urbano *Senhora*, é possível percebermos uma tendência de Alencar não só em valorizar o papel da família como uma forte instituição social e de contribuição para o progresso nacional, como também como elemento indispensável para a formação e educação do indivíduo. Desta forma, são recorrentes em sua obra expressões moralizantes que discutem e pretendem direcionar o comportamento não só das mulheres, mas também de todos os envolvidos na instituição familiar.

José de Alencar, consciente de seu papel como autor, pretende legitimar alguns conceitos sociais que podem estar associados a fundamentos racionais, já que fazem apelo à legalidade de regras dadas, como no caso do papel da mulher e a discussão sobre a importância da família. Neste caso, o *discurso* alencariano nos é apresentado através das falas das diversas personagens, uma vez que na obra dramática a voz do autor ganha força pela expressividade da encenação.

Porém, outro ponto importante de partida para a análise da obra dramática alencariana é um dos significados de FAIRCLOUGH (2003), apontados em RESENDE & RAMALHO

(2006) encontrado no item *Significado representacional e discurso*. Se diferentes *discursos* podem ser considerados diferentes relações que as pessoas estabelecem com o mundo, de acordo com as suas posições na sociedade, para RESENDE & RAMALHO (2006, p.71) as relações entre os *discursos* podem complementar-se ou competir entre si, e uma vez que esses *discursos* podem estar em competição em um determinado texto, é possível haver um *discurso* “protagonista” e um *discurso* “antagonista”, sendo, nesse caso, a interdiscursividade uma heterogeneidade de um texto em termos de articulação desses possíveis diferentes *discursos*.

Portanto, Com base nessas afirmações, para analisar a obra dramática alencariana, de pré-gênero dramático *comédia de costumes*, podemos partir do pressuposto que uma peça teatral carrega em si vozes de diversas personagens, e uma vez que essas vozes dialogam, tornam possível uma análise do *discurso* do autor, um *discurso* principal. Assim, se tomamos como verdade que cada personagem possui sua própria identidade dentro de um texto dramático, é possível dizer que as personagens exercem dentro de uma peça a função de atores sociais, com pequenos *discursos* que se relacionam, cooperam, dominam e competem entre si, o que será verificado a partir do capítulo III.

2 ALENCAR E SEU PAPEL DE ESCRITOR NO BRASIL DO SÉCULO XIX

2.1 O contexto romântico

No Brasil, de acordo com as afirmações de Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (2007), a independência do país acentua o desejo de se ter por aqui uma literatura mais autônoma e, se o que houve entre o século XVI, desde a sua descoberta até as academias do século XVIII foram obras isoladas, é somente a partir dos meados do século XVIII que a literatura brasileira começa a ter uma continuidade de obras e autores em graus variáveis de criação e um forte engajamento para que fosse construída uma literatura realmente nacional, expressão da “história de brasileiros no seu desejo de se ter uma literatura.” (CANDIDO, 2007, p.27)

Já no século XIX, o Brasil é palco de uma vasta produção literária na qual o *instinto de nacionalidade* (MACHADO, 1873) será o pano de fundo para inúmeras discussões e produções críticas, onde este instinto dá-se num longo processo que não nasce da noite para o dia, e encontra-se num “certo sentimento íntimo” de cada autor. Portanto, teria sido original no Brasil uma nova literatura engajada pelas cores nacionalistas ou estaríamos apenas camuflando contradições por uma Literatura disfarçadamente copiadora?

Para SANTIAGO (1982, p.13), um pensamento brasileiro está impregnado de um pensamento europeu, o que nos leva a pensar sobre aquilo que realmente pode ser autêntico em nós, ao mesmo tempo em que pensar a literatura brasileira sob a perspectiva de cópia pode ser pensá-la como uma transgressão que o texto dependente pode estabelecer com relação à cultura dominante.

Segundo Domício Proença Filho (1967, p.185), o Romantismo foi responsável por diversos elementos essenciais para o surgimento de uma literatura nacional significativa, entre eles: culto à inspiração, improvisação e espontaneidade; melhor tradução do indianismo; proliferação do nosso folclore; criação da primeira ficção significativamente brasileira; consolidação da poesia em nossa terra; desenvolvimento de uma língua mais nacional e menos proveniente de Portugal; e principalmente: formação e ampliação de um público nacional para o romance, a poesia e o teatro. É justamente nesse movimento com fortes pinceladas nacionalistas que, segundo Benjamim Abdala Júnior e

Samira Youssef Campedelli (1986, p.86), nossos artistas desenvolvem uma consciência nacional a partir da Independência do nosso país, encontro de ideais políticos, artísticos e sociais dessa corrente literária, com o intuito de se criar no país uma efetiva consciência nacional, sendo “tudo pelo Brasil e para o Brasil”, como afirmou Gonçalves Magalhães.

Antes de tudo, para que seja apresentada qualquer discussão acerca do Romantismo, NUNES (1993, p.51) afirma que é necessário que se faça uma distinção inicial das duas categorias implícitas nesse conceito: “a *psicológica*, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a *histórica*, referente a um movimento literário e artístico datado”. Enquanto que a categoria psicológica do Romantismo estabelece o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, numa valorização à intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, contendo:

O elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude, e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram (NUNES, 1993, p.52).

É somente no movimento chamado *Romantismo* que:

Esse modo de sentir concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção do mundo (NUNES, 1993, p.52).

De volta às palavras de Antonio Cândido (2007, p.27), para o movimento romântico, o patriotismo torna-se dever e estímulo, e cantar a terra não deixa de ser uma contribuição para o progresso. Observamos então que é fundada uma literatura de caráter autônomo, uma atividade intelectual de tarefa patriótica, na qual se destacam o nacionalismo (celebração do sentimento ligado ao país); o nativismo (sentimento de natureza); e o patriotismo (sentimento da polis). Assim, é formada nas terras brasileiras uma *literatura empenhada*, com “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel” (CANDIDO, 2007, p.25), enquanto o papel do escritor foi o de:

Alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e o público. (CANDIDO, 1980, p.74).

Para FIGUEIREDO (2006, p.54), o papel do autor diante de projeto de criação de uma literatura nacionalista estaria diretamente atrelado a sensação de caos e desordem, resultados dos frouxos laços que integravam os indivíduos que não se sentiam co-patriotas, perdurando até a Independência política, em 1822. Assim:

Era preciso promover a uniformidade, a homogeneidade, vinculadas pelo Estado no exercício de uma ideologia nacionalista, com *discurso* liberal – esvaziado em seu

significado primeiro e a configurar-se pela reunião e termos com sentidos inconciliáveis, e até díspares entre si, representando – porém – um único conjunto, a nação. (FIGUEIREDO, 2006, p.54)

Ainda segundo FIGUEIREDO (2006, p.53), num país de analfabetos, a palavra literária ganha sua força na criação de rios, montanhas e sertões – marcas visíveis de uma identidade cultural que pretendia expressar, simultaneamente, “as fantasias utópicas de um projeto imperialista perfeito e as imagens fraturadas, e ambivalências, não resolvidas de resistência e singularidade”. (FIGUEIREDO, 2006, p.53) Para tanto, FIGUEIREDO afirma ainda que:

O intelectual romântico abraça a tarefa de tornar os brasileiros co-nacionais, mobilizados pela literatura. Nesse sentido, José de Alencar alerta seus contemporâneos sobre a missão dos poetas e artistas, naquele período especial e ambíguo de formação de nacionalidade que, pela palavra, definirá o talhe e as feições do “gênio brasileiro”. (FIGUEIREDO, 2006, p.54)

2.2 O teatro

Para Faria (2001, p.31), o nascimento do teatro brasileiro está diretamente relacionado a Gonçalves Magalhães, no momento em que, ao voltar da Europa, trazia na bagagem uma nova obra com a qual pretendia impulsionar o teatro nacional. No dia 13 de março de 1839, estréia a tragédia em cinco atos *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*, com João Caetano interpretando o papel principal, o que, segundo FARIA:

Para poucos historiadores da literatura brasileira, esse evento marca o nascimento do próprio teatro brasileiro. Afinal, como escreveu José Veríssimo, “atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explicita e implicitamente lhe falava do Brasil”.⁴ (FARIA, 2001, p.32)

Para AGUIAR (1984, p.04), um estudo acerca do teatro brasileiro não deve desconsiderar os problemas de encenação propriamente dita, ou os problemas relacionados às companhias dramáticas brasileiras, que ao longo de todos os tempos, viveram sempre às voltas com as dificuldades financeiras e subvenções estatais. Porém, é somente a partir do reinado de João Caetano, no palco brasileiro, até a década de 60, que a questão da nacionalidade do que é representado por aqui terá como um dos seus capítulos

⁴ José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, 5. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, p.253.

principais e mais problemáticos a formação de um repertório considerado como nacional, pois:

E à tarefa de construir esse repertório se dedicarão, com maior ou menor afinco, praticamente, todos os escritores brasileiros. Dentre eles, 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. (AGUIAR, 1984, p.04)

Na peça *O poeta e a inquisição*, de Magalhães, o autor não explora a cor local, mas apresenta um personagem brasileiro, com o objetivo de estabelecer com seu teatro um acordo amigável entre a unidade clássica de tempo, espaço e ação às novas tendências românticas. Segundo FARIA (2001, p.32):

Ao publicar a peça no ano seguinte, Gonçalves Magalhães escreveu um prefácio, no qual expôs os propósitos que o moveram. Em primeiríssimo lugar, o desejo de fazer teatro com os assuntos nacionais. Daí a escolha da tragédia que se abateu sobre o escritor Antonio José da Silva, o Judeu, morto pela Inquisição em 1739, em Portugal. Se hoje nos parece estranho considerar tal assunto nacional, o mesmo não ocorria nos tempos do romantismo. Antonio José havia nascido no Rio de Janeiro e isso bastava para que fosse considerado escritor brasileiro, a despeito de ter escrito toda a sua obra em Portugal, para portugueses. (FARIA, 2001, p.32)

Para o autor (2001, p.32), Magalhães pôde se colocar na posição de pioneiro do teatro nacional e conclamar os intelectuais brasileiros a seguirem o seu exemplo, mas destacando também que o modelo escolhido por Magalhães havia sido a tragédia, e não um drama, como seria de esperar de um autor atrelado ao movimento romântico. O fato se deu, ainda segundo FARIA, pelo ecletismo adotado por ele como solução para fugir dos extremos, e após sua convivência com o teatro francês, Magalhães pôde observar um diálogo entre os dois estilos e criar sua própria posição intermediária que lhe permitisse aproveitar o que julgasse bom nos dois sistemas dramáticos.

Por outro lado, sua contribuição para as ideias românticas e a formação da identidade nacional pelo teatro parece ser mínima, uma vez que Magalhães mostra-se extremamente preocupado, de acordo com o prólogo da sua peça *Olgiato*, com a finalidade moral do teatro, sem aceitar as exuberâncias e exageros característicos das produções românticas, “mais que isso, critica diretamente o conceito de “cor local” definido por Victor Hugo no “Prefácio” de *Cromwell*, afirmando que o escritor deve buscar sempre o belo, não o característico.” (FARIA, 2001, p.37)

Magalhães provavelmente deve ter se decepcionado ao perceber que o modelo da tragédia neoclássica perdeu espaço para a admiração que outro gênero exercia sob outros dramaturgos e para o público: o melodrama - enredos emaranhados, construídos com as cenas de surpresas e descobertas mirabolantes, cheio de coincidências extraordinárias, alguma inverossimilhança, reviravoltas e muita imaginação. O melodrama seria uma forma que, como sempre:

[...] vinha da França, onde o gênero adquirira algumas características básicas já presentes nas obras do seu criador, Guilbert de Pixérécourt. A mais importante é que o melodrama devia sempre promover a justa recompensa da virtude a punição do crime. Os heróis e heroínas sofrem o tempo todo nas mãos dos vilões terríveis e ardilosos, até que uma revelação bombástica ou um fato surpreendente venha mudar o curso dos acontecimentos, garantido às personagens virtuosas a felicidade no desfecho. (FARIA, 2001, p.38)

O melodrama apresentava-se como um espetáculo maniqueísta e manipulador, voltado para o grande público, as massas, que buscavam, acima de tudo, uma ação dramática trepidante, com fortes emoções, repletas de sentimentalismo, uma linguagem enfática e de gestualidade eloquente.

FARIA (2001, p.40) destaca que, ao fazer o primeiro balanço do nascente teatro brasileiro, em 1844, para a revista *Minerva Brasiliense*, o francês Émile Adet, num artigo intitulado “Da Arte Dramática no Brasil”, após uma afirmação de que ainda não havia por aqui uma literatura dramática, pergunta-se porque não haveria por aqui uma tragédia ou uma comédia no meio de tantas poesias líricas, acreditando não ser por falta de capacidade dos brasileiros, mas por modéstia ou porque os autores pareciam temerosos em não agradar ao público que estaria acostumado aos efeitos dos melodramas e “dramas febricitantes”.

De volta às palavras de FARIA, a crítica teatral surge no Brasil com Justiniano José da Rocha, e “é justamente no ano de 1836 que o ator João Caetano começa a encenar os dramas românticos de Alexandre Dumas e Victor Hugo” (2001, p.25). Mas o que desagradava a Justiniano é justamente a ausência de uma lição moral dentro do drama. Os pressupostos de uma boa história moralizante estariam atrelados, até aquele momento, ao melodrama, que deveria terminar bem, castigando os personagens que mereciam punições, num enredo repleto de reviravoltas, revelações surpreendentes, mantendo o público numa constante ansiedade até a punição do vilão e a glória da personagem virtuosa, pois: “As lições morais são inevitáveis,

uma vez que a base do enredo é maniqueísta. Assim, as personagens ou são boas ou são más e agem de acordo com sua índole” (FARIA, 2001, p.27).

Já em 1844, a aceitação do Romantismo no Brasil parece maior, ano marcado pela publicação de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, e um ano depois, pela volta de Gonçalves Dias ao Brasil, após um longo período em que estivera em Portugal que, segundo FARIA, por ter vivido na Europa, ele conheceu a obra de Shakespeare, modelo dos dramaturgos românticos, o teatro alemão e o francês como nenhum outro escritor brasileiro, sendo o primeiro dramaturgo no Brasil que, de fato, aceitou e compreendeu a estética teatral romântica:

Com pleno domínio dos conceitos básicos do romantismo teatral, comportou-se com total liberdade em relação às regras do classicismo, construindo uma obra dramática em que estão presentes vários aspectos formais e contedísticos específicos do drama, tais como a força avassaladora da paixão; a matéria dramática buscada no passado, mas nas histórias nacionais e não na Antiguidade Greco-latina; a abordagem de temas controvertidos, como o incesto, e a consequente despreocupação com a finalidade moral ou didática da arte; a presença simultânea de cenas domésticas típicas da comédia e de cenas violentas comuns na tragédia; e a distensão da ação dramática no tempo e no espaço. (FARIA, 2001, p.44)

Mais tarde, em 1846, Gonçalves Dias escreve *Leonor de Mendonça*, um drama que se baseia num fato histórico: a morte de Leonor de Mendonça por seu marido, D. Jaime, duque de Bragança, em 1512, que teria sido induzido por falsos indícios de adultério. O fato é que, ao escrever o drama, o autor preferiu optar por apresentar uma personagem colocando-a como inocente e castigada, como vítima de uma fatalidade que “não é a da tragédia grega ou a que nasce do acaso do azar” (FARIA, 2001, p.45), e sim, aquela que, segundo o próprio Gonçalves Dias no Prólogo que escreveu para a peça:

É a fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens, que é filha das circunstâncias e que dimana toda dos nossos hábitos e da nossa civilização; aquela fatalidade, enfim, que faz com que o homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias. (DIAS, 1846)⁵

Na peça *Leonor de Mendonça*, apesar de haver um diálogo com a proposta de criação de um teatro nacional - aquela que deveria representar personagens brasileiros - ainda não temos qualquer contribuição para a representação da *identidade nacional* através de suas personagens. Para AGUIAR (1984, p.07), nesta mesma peça, houve uma tentativa de dar ao drama um destaque como aquele que poderia representar um gênero

⁵ In FARIA, 2001, p.45.

total, colocando, lado a lado, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco, o gracioso e o ridículo. O autor afirma ainda que afirma ainda que, ao olharmos para os primeiros passos do teatro nacional, ficamos com a impressão que os escritores que por aqui pareciam empenhados na construção de um teatro nacional valorizavam, acima de tudo, bons dramas e boas tragédias, “mas o resultado saiu-lhes pela culatra, ou pela comédia” (AGUIAR, 1984, p.07), pois:

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? (AGUIAR, 1984, p.08)

Ao longo do século XIX, o que se vê no Brasil é a formação de um bom teatro cômico brasileiro, de qualidade, de uma boa comédia de costumes, o que, para AGUIAR (1984, p.17), se deu pelas dificuldades naturais de nossos escritores, somadas às dificuldades do meio onde viviam, culturalmente tacanho, e a presente ideologia do nacionalismo emergente, que davam sua contribuição para que os dramas se tornassem artificiais enquanto as comédias nos pareciam mais convincentes, pois:

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: público, atores e autores, sob o signo de um final positivo, característico do sentido cômico da ação. (AGUIAR, 1984, p.17)

O fato é que a comédia podia espelhar, talvez de modo mais descontraído, as mazelas na nossa vida nacional, incorporando todos os elementos críticos necessários para o seu bom resultado. Por outro lado, o drama foi se tornando artificial, pois era difícil aprender adequadamente suas técnicas de construção, mas também, ainda segundo AGUIAR:

Porque era difícil, de fato, colocar em cena os verdadeiros dramas da nacionalidade cujo epicentro era o de uma nação aparecer diante das europeias a tirar proveito do que quase todas já tinham por condenável e superado em termos ideológicos: a escravidão; além da sensação do correspondente atraso. (AGUIAR, 1984, p.16)

2.3 O papel de Alencar como escritor no século XIX

Para a *formação da continuidade literária* (CANDIDO, 2007, p.25), na qual a consciência de uma nacionalidade deve ser o motor das produções literárias no Brasil, José de Alencar se inscreve na nossa literatura como um dos mais significativos homens das letras do século XIX, cujos romances perpassam desde a formação na nacionalidade com *Iracema* (1865) e *O Guarani* (1857), até um processo de colonização e sentimento nativista com *As minas de prata* (1865 e 1866) e *Guerra dos mascates* (1871 e 1873), quanto também parecem mais amadurecidos com as questões contemporâneas à segunda metade do século XIX, na qual se discutia a vida urbana na corte com *Diva* (1864), *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875). Porém, se o há um crescimento do romance no decorrer do século XIX, é também no teatro que começa a aparecer uma vertente crítica da sociedade da época, no qual são postos para o público finos questionamentos de uma nova classe social que se formava a partir de então: a burguesia brasileira.

Até o final do século XIX, o teatro já garantia lugar de claras denúncias sociais, estimulando o espectador para um novo posicionamento crítico social através das comédias de costumes. Em uma crítica intitulada *O teatro de José de Alencar* (1866), sobre a *consciência de uma nacionalidade* nas obras dramáticas brasileiras, Machado afirma que até então a comédia brasileira não procurava os modelos mais estimados, a as obras dramáticas de Martins Pena estariam ainda presas às tradições portuguesas. Porém, desde sua estréia com *O Rio de Janeiro -Verso e Reverso* (1857), José de Alencar, como dramaturgo, já nos apresentava uma fina e elegante coleção de episódios tirados da vida cotidiana, dos hábitos brasileiros, na qual já se deixava ver, em seu teatro, a sua maneira própria, seu estilo, seu diálogo, tudo quanto representava a sua personalidade literária, extremamente original, extremamente própria:

É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser de seu tempo e seu país, reflita certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem das idéias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor d'*O Demônio Familiar*. (ASSIS, 1866, p.01) ⁶

Para MAGALHÃES JÚNIOR (1957, p.09), sobre o papel de José de Alencar nas nossas letras, aqueles que se debruçam sobre a obra alencariana, em geral, inevitavelmente deixam de apreciar alguns aspectos dessa prodigiosa atividade, devido ao volume de sua obra e seduzidos por traços mais marcantes de sua personalidade, esquecendo assim, parte da

⁶ Publicado na "Semana Literária", seção do Diário do Rio de Janeiro, 6, 13 e 27 mar.1866.

obra dramática desse autor que foi tão calorosamente aplaudido pela corte no terceiro quartel do século passado. Entretanto, ainda para MAGALHÃES JÚNIOR (1957, p.09), a obra dramática de Alencar não pode ser desprezada, pois representa parte significativa da evolução do nosso teatro, constituindo um elo entre a obra de Martins Pena, com suas comédias de costumes, e o teatro de França Júnior e Artur Azevedo.

Se, por um lado, o teatro de Alencar pode representar múltiplos questionamentos indispensáveis acerca da construção discursiva da identidade nacional do século XIX e as possíveis representações do negro, do índio, no português, do francês, como formadores da figura de identidade problemática – o homem “brasileiro” (objeto de investigação desta dissertação), por outro, os romances alencarianos apresentam, não só um diálogo com sua obra dramática, assim como os dispositivos necessários para esse projeto de literatura no Brasil, com as devidas contradições e importações de um modelo de romance europeu. Mas importa assinalar que uma pesquisa acerca da obra de Alencar deve levar em consideração o tamanho de sua obra e um diálogo vivo entre diversos papéis que o autor exerceu como homem das letras no Brasil.

Para Valéria de Marco (1986, p.01), apesar do nosso distanciamento temporal de mais de um século da obra de Alencar, ela ainda consegue nos atrair, sobretudo aqueles leitores de utopias românticas, pois:

A sedução cresce de maneira assustadora quanto mais conhecemos os vislumbramos diferentes facetas de Alencar: jornalista, crítico literário, cronista, teatrólogo, romancista, advogado e ministro da justiça. (1986, p.01)

Segundo CANDIDO (2007, p.537), a primeira parte dos romances de Alencar simboliza o advento do herói que a poesia não pudera criar na epopeia neoclássica, presente nos romances como *O Guarani*, *O gaúcho*, *As minas de prata* e *O sertanejo*, enquanto há um Alencar criado para “mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha, ao compasso do dever e da consciência, mais fortes que a paixão” (2007, p.539) em romances como *Diva*, *Cinco minutos*, *A pata da Gazela*, *O tronco do Ipê*, entre outros. Porém, é justamente em *Senhora* que, segundo CANDIDO, há um terceiro Alencar, menos patente que esses dois:

É o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá o contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher. (2007, p.540).

Em um romance como *Senhora*, Alencar deixa de lado sua faceta indianista ou seu empenho em representar as diferentes regiões do Brasil para tratar dos mesmos assuntos que no teatro: a sociedade e a vida na Corte. No romance - gênero que por excelência moveu um conjunto de homens das letras no Brasil para criar uma literatura nacional mais do que o teatro – se, ao buscarmos as suas mais remotas características, encontraremos em Defoe, Richardson e Fielding dispositivos próprios que os diferem das ficções anteriores, é verdade também que sua ascensão está diretamente ligada ao *Romantismo*, ganhando outra conotação no *Realismo*, ao tomar como base fundamental a minúcia descritiva como forma de expor os problemas sociais, atrelada às questões europeias, fora do nosso país.

Para SCHWARTZ (1992, p. 29), há no Brasil do século XIX uma total contradição entre a prática e o *discurso*, sendo intensificada a idéia de ruptura de certos padrões para que a autenticidade literária seja dada pela subtração, e o resultado de tudo isso é a falta de amadurecimento de certas discussões que os autores, muitas vezes, não sabem retomar. Por outro lado, o gênero do romance passa a existir em nosso país antes dos próprios romancistas:

Quando aparecem, foi natural que estes seguissem os modelos bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura. Observação banal, que no entanto é cheia de conseqüências: a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados (1992, p.29).

Ainda para SCHWARTZ (1992, p.30), a questão crítica sobre o romance no Brasil sempre foi a importação de particularidades que não nos diziam respeito, ao contrário do romance francês, que estaria relacionado a uma realidade social capaz de gerar enredos próprios, como a ascensão da burguesia. Assim, como se apresentam por aqui enredos baseados na carreira social, no papel do dinheiro, no embate entre a vida burguesa e a aristocracia, amor e conveniência? Onde estariam os temas que nos diziam respeito num país que ainda procurava a criação de uma identidade nacional? Assim:

Caberia ao escritor, em busca de sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria. [...] Esta será a façanha de Machado de Assis (SCHWARTZ, 1992, p.29).

Se as razões para a importação do romance no Brasil, naquele momento, pareciam inadequadas, ao voltarmos nossa leitura para a própria autodefesa de Alencar de seu papel

como romancista, podemos encontrar alguns pressupostos que possam justificar alguns caminhos traçados e escolhidos pelo próprio autor.

Escrito em poucas páginas, *Como e porque sou romancista* é uma carta autobiográfica intelectual de José de Alencar, escrita no ano de 1873 e publicada postumamente em 1893, importante para o conhecimento de sua personalidade e dos outros alicerces de sua formação literária, na qual o autor enfatizou sua formação escolar, com a importância dada à leitura e os ensinamentos transmitidos pelo mestre Januário Mateus Ferreira a seus alunos, além de sua vasta leitura de clássicos europeus.

Os trechos escolhidos ressaltam os caminhos percorridos pelo autor, fundamentais para sua formação intelectual, que lhe proporcionaram o amadurecimento necessário para tornar-se um romancista. Ainda neste texto, Alencar destaca as pessoas que, segundo ele, tiveram importância significativa para sua formação e influenciaram suas escolhas.

Dividida em oito partes, na primeira trata-se de uma breve introdução do que ali será narrado, tendo como matéria substancial sua “autobiografia literária, onde se acharia a história das criaturinhas enfezadas” (1893, pag. 49), sendo esse o “livro dos *seus* livros”, no qual Alencar se dispõe a refazer “a cansada jornada dos *seus* quarenta e quatro anos já completos” (1893, p. 49). Vale destacar que, neste momento, Alencar já conhecera as glórias como romancista e já havia recebido ferrenhas críticas, participara ativamente da política e do jornalismo, além de já ter usufruído os sucessos e insucessos de seu teatro.

Destaca-se também na primeira parte sua afirmação acerca da “predileção do seu espírito pela forma literária do romance” (1893, p.49), o que viria a justificar, através de suas próprias palavras, um empenho maior com os mesmos, com os quais Alencar obteve muito mais êxito do que com a forma dramática. Assim, nesta autobiografia, o autor nos revela, desde o início, que cuidará apenas de sua trajetória como romancista, prometendo para depois falar de suas outras participações públicas.

Sobre a escola, Alencar lhe atribui toda a importância em sua infância para sua formação: “toda minha vida colegial se desenha no espírito com tão vivas cores, que parecem frescas de ontem, e, todavia, mais de trinta anos já lhe pairaram sobre” (p.50), sendo ela também um lugar sagrado ainda reservado de uma sociedade maléfica ao homem, onde “os modestos triunfos, que todos nós obtemos na escola, e que não vêm ainda travadas de fel como as mentidas ovações do mundo” (p.51) - o que também não nos deixa negar certa

revolta do autor com uma sociedade que lhe decepcionara ao não lhe reconhecer seu devido valor.

COUTINHO (2004, p.250) afirma que, ao deixarmos de lado a crítica contemporânea do romancista Alencar, para vislumbramos sua importância na nossa literatura nacional, basta ver a posição que o autor vem ocupando nos quadros da nossa literatura em relação à crítica e ao público: primeiro, por continuar a ser um dos autores de literatura brasileira mais lidos do país – fato comprovado pelo número de edições e pelas estatísticas das bibliotecas, geralmente circulantes; e segundo pelo fato do autor não corresponder ao simples interesse de grande parte dos nossos intelectuais. COUTINHO (2004, p.252) cita Néelson Werneck Sodré a dizer que:

Ocorreu com a personalidade do romancista cearense e com as suas obras um caso curioso: na proporção em que os seus romances penetravam na massa de leitores, e já de leitores de gerações diferentes, foram sendo esquecidos pelos homens de letras, de tal sorte que, tendo exercido um papel de importância indiscutível, no seu tempo e fora dele, Alencar permanece um assunto a explorar, em termos de história e crítica literária.⁷

Ainda sobre seus objetivos como romancista, em 1856, um ano antes da publicação de *O guarani* e a representação de sua primeira peça, Alencar publica, sob o pseudônimo de *Ig*, as suas famosas cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*. Nelas, enquanto criticava o poema de Gonçalves Magalhães, informava aos leitores da época sobre o que acreditava ser necessário para a literatura brasileira, e que se um dia quisesse cantar a sua terra faria tudo para esquecer a sua condição de homem civilizado, para assim aprender nas matas seculares a nova forma de poesia digna da natureza americana.

No ano seguinte às cartas, logo depois da publicação de *Cinco minutos* e de parte de *A Viuvinha*, Alencar dá início a publicação de *O Guarani*, que, segundo COUTINHO, “é um romance bem feito, de sólida estrutura e mesmo de ousada arquitetura” (2004, p.254), o que comprova que Alencar não era um principiante a hesitar na solução desse ou daquele problema narrativo, mostrando-se como “um romancista senhor de seu ofício, dono de uma técnica que não fora antes revelada e, mesmo depois, só seria ultrapassada por Machado de Assis”. (2004, p.254)

⁷ Néelson Werneck Sodré. “Posição de José de Alencar”. (in Edição José Olympio, vol. XI, p.11).

2.4 A Corte na obra de Alencar

Para um estudo acerca da obra dramática de Alencar, importa compará-la com o romance urbano deste autor, como *Senhora*, no qual podemos verificar uma aguçada crítica e observação de uma sociedade em formação e seus valores. Neste caso, segundo o próprio autor, o objetivo seria o de captar o conflito do espírito nacional em face das influências estrangeiras, enquanto o teatro como gênero deveria naturalmente colocar em cena a Corte, a capital do Rio de Janeiro, “aquele meio urbano no qual a mentalidade nacional em formação ia recebendo e aos poucos assimilando os exemplos que lhe chegavam de fora” (COUTINHO, 2004, p.260). Se por um lado, o teatro alencariano seguiria os moldes do teatro realista-francês, também seus romances urbanos serão influenciados pela novela sentimental francesa.

Tanto nos romances urbanos quando em sua obra dramática, Alencar nos apresenta um levantamento da vida burguesa através de uma tentativa cuidadosa de representar a reconstituição da vida social em seus menores detalhes, “desde a moda, as danças, as recepções, os saraus familiares, até o protocolo do amor verbal e os formulários da exigência no plano do bom gosto” (COUTINHO, 2004, p.261). Pelo mesmo viés, é possível percebermos uma tendência do autor não só em valorizar o papel da família como uma forte instituição social e de contribuição para o progresso nacional, como também como elemento indispensável para a formação e educação do indivíduo. Desta forma, são recorrentes em sua obra expressões moralizantes que discutem e pretendem direcionar o comportamento não só das mulheres, mas também de todos os envolvidos na instituição familiar.

Na primeira página de *O demônio familiar*, a personagem de Henriqueta afirma para a personagem de Carlotinha: “não é bonito uma moça entrar no quarto de um moço solteiro”. Neste pequeno exemplo, temos, de forma subliminar, um meio pelo qual o autor encontra para perpetuar certos comportamentos das mulheres e educar as moças para sociedade de seu tempo. Mais adiante, outra expressão do autor para discutir o valor das mulheres dentro da sociedade nos vem através da fala dos personagens Azevedo e Eduardo. Neste exemplo, Alencar faz sua crítica ao uso da mulher como objeto pelo homem para conquistas financeiras:

AZEVEDO - De certo!...Uma mulher é indispensável, e uma mulher bonita!... É o meio pelo qual um homem se distingue no *grand monde*!.. Um círculo de adoradores cerca

imediatamente a senhora elegante, espirituosa, que fez a sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! Os elogios, a admiração, a consideração social acompanharão na sua ascensão social esse astro luminoso cuja cauda é uma crinolina, e cujo brilho vem da casa do Valais ou da Berat, à custa de alguns contos de réis! Ora, como no matrimônio existe a comunhão de corpos e bens, os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido, e vice-versa; o triunfo que tem a beleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do outro. E assim consegue-se tudo!

EDUARDO - Tu gracejas, Azevedo; não é possível que um homem aceite dignamente esse papel. A mulher não é, nem deve ser um objeto de ostentação que se traga como um alfinete de brilhante ou uma jóia qualquer para chamar atenção!⁸ (ALENCAR, 1977, p. 54)

Na passagem acima, temos uma clara e definida discussão entre as personagens sobre os limites do uso da mulher dentro da sociedade brasileira no século XIX, na qual o autor, através da fala do personagem Eduardo, parece educar os espectadores e repreender os homens da época.

Ainda nesta peça, verifica-se outra faceta do autor, para apresentar as mudanças do papel feminino dentro da família, fazendo uma referência às novas formas de educação que eram oferecidas para as mulheres da época, e seu acesso à informação de todas as ordens, como mostra a fala abaixo entre os personagens de D. Maria e Vasconcelos.

D. MARIA – Por isso não; Henriqueta é uma boa menina! Bem educada!...

VASCONCELOS – Sim; é uma moça de tom; porém não serve para aquilo que se chama uma dona de casa! Estas meninas de hoje aprendem muita coisa: francês, italiano, desenho e música, mas não sabem fazer um bom doce de ovos, um biscoito gostoso! Isso era bom para o nosso tempo, D. Maria!

D. MARIA – Eram outros tempos, Sr. Vasconcelos; os usos deviam ser diferentes. Hoje, as moças são educadas para a sala; antigamente eram para o interior da casa! (1977, p.70)

Na peça *Verso e reverso* (1857), para a personagem de Ernesto, não há moças na Corte, pois elas apenas tem a cabeça mais larga do que os ombros, carregam uma concha enorme como certos caramujos, e apresentam a forma de um cinco, o que o leva a considerá-las como moça de papelão.

No romance *Senhora*, a mãe de Fernando, D. Camila, que fora responsável pela educação de suas filhas, afirma:

Felizmente D. Camila tinha dado a suas filhas a mesma vigorosa educação que recebera; a antiga educação brasileira, já bem rara em nossos dias, que, se não fazia donzelas românticas,

⁸ Peça *O demônio familiar*, publicada 1857, reedita em 1977 pela edição Teatro Completo de José de Alencar.

preparava a mulher para as sublimes abnegações que protegem a família, e fazem da humilde casa um santuário. (p.39)⁹

Fernando Seixas ouve as irmãs falarem sobre uma representação de uma ópera que se dava então no Teatro Lírico (2004, p.39), enquanto lhe minguavam as horas “sem outro entretenimento além da tarefa jornalreira ou daqueles ecos do mundo, que até lá chegavam com alguma rara visita” (2004, p.40).

Mas se Alencar tinha por hábito educar os leitores e espectadores e prepará-los para uma vida na sociedade, seu *discurso* moralizante não se dava apenas através das personagens. A voz no narrador onisciente em *Senhora* também faz esse papel. Entre as páginas do romance, é possível reconhecer inúmeras passagens nas quais o narrador, diante das situações, julga o comportamento das personagens ou o panorama social no qual estão inseridos, como mostra o trecho a seguir:

Havia nessa contradição de consciência de Seixas com a sua vontade uma anomalia psicológica, na qual são raros os exemplos na sociedade atual. O falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e conveniências sociais, vai criando esses aleijões de homens de bom. (2004, p.100)

No gênero dramático, Alencar incorpora inteiramente uma tendência do teatro realista francês. Uma das figuras mais características desse novo teatro é o *raisonneur* - aquela personagem que representava o alter-ego do autor, cuja função na trama é martelar na cabeça dos espectadores a lição de moral da peça. Algumas vezes, o *raisonneur* também é personagem; noutras, sua única utilidade é ditar as regras para os espectadores, invariavelmente interrompendo a ação para longuíssimos e tediosos *discursos* que não acrescentam nada e só reiteram a mensagem que a peça já transmitia.

Em meados do XIX, no Brasil, essa estética era dominante e entusiasticamente defendida pela elite intelectual, na qual “*raisonneur*” era visto como um chato. A quinta peça escrita por José Alencar, *Mãe*, sobre um rapaz que ignora ser filho de sua velha escrava, pela primeira vez parece não ter incluído a figura do “*raisonneur*”, permitindo assim que a plateia tirasse suas próprias conclusões. Entre os adeptos mais dogmáticos do realismo teatral, a ausência do “*raisonneur*” foi vista como o ponto alto dessa peça, que acabou se tornando um dos maiores sucessos dramáticos do século, inclusive na opinião de Machado.

⁹ Romance *Senhora*, de José de Alencar. Edição de 2004, Coleção Clássicos da Literatura, Editorial Sol90.

A questão é que Alencar, se no teatro se faz presente com seus *discursos* moralizantes através do “raisonneur”, num romance como *Senhora* esse papel fica por conta do narrador, uma vez que devemos levar em consideração a diferença entre os gêneros romance e teatro. Enquanto o enredo, por si mesmo, já discute questões acerca da sociedade na corte carioca e poderia permitir que o leitor refletisse através de um pensamento crítico próprio, o narrador alencariano apresenta-se como a voz da razão, direcionando o leitor para determinados posicionamentos.

A figura do “raisonneur” no teatro será fundamental para a análise do *discurso* nos capítulos que irão tratar de reconhecer as representações do índio, do português, do negro e do francês na obra dramática de Alencar. Nele, podemos identificar os personagens que são a “voz da verdade”, a representação em cena da voz do autor que está ali para ditar as regras numa sociedade que precisa ser educada, disciplinada. É justamente nesse *discurso* que podemos vislumbrar uma ideologia do dramaturgo, seu papel social como escritor, as críticas que intenta fazer, suas denúncias, e seu ato moralizador.

2.5 A mulher por Alencar

Essa mesma voz da razão, que está presente também no romance pelo narrador alencariano, levará o leitor a reconhecer o papel feminino dentro da sociedade. A protagonista, Aurélia Camargo, sabe “tocar piano perfeitamente” (2004, p.14), como o Arnaud, “canta como uma prima-dona e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitiçados” (2004, p.15), além de ser uma leitora de romances. Neste caso, Alencar transforma a personagem feminina no agente de uma ação que a coloca à frente das demais mulheres de seu tempo, pois essa seria a nova mulher do século XIX, criada nos moldes das mulheres francesas. Júlia, a mulher apaixonada por Ernesto na peça *Verso e reverso*, também o acorda ao som de um piano.

Aurélia, de *Senhora*, movida pelo seu amor por Seixas, decide comprá-lo anos após ser dispensada por ele, pelo fato de ser pobre. Seu amor, ao contrário de levá-la a um sofrimento que a tornaria frágil, lhe impõe forças para se vingar daquele que um dia a dispensara. Após receber uma herança de seu avô, consegue colocar em prática seus desejos.

Assim, personagem torna-se o centro das atenções da sociedade da época. Ao contrário de frágil e sofredora, a personagem é rica, sedutora, determinada, de caráter firme e não mede esforços para conseguir aquilo que deseja. Sua posição social é ativa e demonstra um aprendizado em lidar com a sociedade que a cerca.

Vale ressaltar que, na segunda parte do romance, “Quitação”, num *flashback* narrativo, Aurélia Camargo é apresentada pelo narrador sob uma nova perspectiva, anterior a que fora mostrada na primeira parte. No passado, Aurélia residia com sua mãe, uma senhora pobre e enferma, que lhe pedia para ficar de prontidão nas janelas da casa para arranjar um bom marido que pudesse ampará-la, como nos mostra o narrador:

O coração de Aurélia não desabrochava ainda; mas virgem para o amor, ela tinha não obstante a vaga intuição do pujante afeto que funde em uma só existência o destino de duas criaturas e, completando-as uma pela outra, forma a família.

Como todas as mulheres de imaginação e sentimento, ela achava dentro de si, nas cismas do pensamento, essa aurora d’alma que se chama o ideal, e que doura ao longe com a sua doce luz nos horizontes da vida (2004, p.87)

As descrições da personagem Aurélia, na segunda parte do romance, nos apresentam um diálogo vivo entre a narrativa de Alencar e os resquícios melodramáticos, uma vez que a menina é apresentada como a mocinha quase vítima, encarnando a figura da pureza e da virtude, num heroísmo capaz de gerar paciência e resignação diante da situação que lhe é apresentada, como afirma BARBERO (2001, p.176). Mas se a salvação da mocinha viria em breve com a herança de seu avô, Aurélia, se não fosse traída por Seixas, ainda seria a figura da “pureza de menina” (ALENCAR, 2004, p.75).

Após sua transformação de menina pobre para mulher rica, Aurélia passa a ditar as regras na sociedade em que vive pelo poder do dinheiro, numa crítica à sociedade e suas relações, mostrando as corrupções das classes altas na corte que se mostravam apenas preocupadas com a ostentação do luxo e a manutenção de seus privilégios.

Ao contrário dos romances românticos tradicionais, *Senhora* não apenas apresenta a história de Aurélia em relação ao seu amor por Seixas, mas também sua relação com o mundo material, no qual o amor é comparado a uma transação comercial, indicado até mesmo pela divisão dos capítulos do livro: “preço”, “quitação”, “posse” e “resgate”, pois sua obra pretende criticar, até certo ponto, os valores burgueses e denunciar a hipocrisia do casamento

pela personagem central, através da mercantilização do amor, pois Aurélia “cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial” (2004, p.11).

Porém, se de um lado o romance *Senhora* critica e põe em questão a sociedade e suas práticas através de uma aguçada observação da suposta “realidade” – como se propunha a estética realista - por outro, a aura romântica se recompõe no final do livro quando o personagem Seixas devolve o dinheiro pelo qual foi comprado para casar-se com Aurélia e os dois se declaram apaixonados, terminando o livro com o hino misterioso do santo amor conjugal. Assim, o amor vence as dificuldades, superando todas as barreiras para o sonhado amor do casal. No fim, há a redenção.

Com este final, é possível percebermos que Alencar preocupa-se em dar aos leitores da época o conforto de um final feliz para os personagens apaixonados, prevalecendo o amor à mediocridade e a ganância social. Desta forma, podemos identificar as tradições do folhetim, num final em que a mocinha se redime do seu desejo de vingança contra aquele a quem ama, enquanto que o personagem de Seixas também se redime diante da heroína, devolvendo-lhe o dinheiro. Feito o apaziguamento, o leitor encerra a leitura assimilando que o amor deve imperar sobre os bens materiais. Isto é, *Senhora*, apesar de firmar-se como um romance que deve criticar, apazigua como o folhetim.

A intriga dos romances urbanos, que também será aproveitada em parte de sua obra dramática, como é natural, gira em torno do problema do amor, em torno da situação social e familiar da mulher, em face do bom casamento, enquanto também é por intermédio dele que os homens pobres também procuram sua melhor classificação na escala social, uma prática comum na época.

Em *O demônio familiar*, para Pedro, o escravo, moça Henriqueta é bonita, mas é pobre, enquanto a viúva com quem Eduardo deve casar-se é rica, com duzentos contos. Eduardo deve se casar com ela e ficar capitalista. Ao mesmo tempo, nesta mesma peça, Pedro acredita que o amor de Carlotinha por Alfredo pode crescer se souber que ele é rico: “riqueza faz crescer amor”. (ALENCAR, 1977, p.51)

Porém, por outro lado, ainda sobre a mulher, outra representação recorrente na autobiografia de Alencar, em suas peças e no romance como *Senhora* é a figura da mãe. A quarta parte da carta autobiográfica de Alencar é iniciada com uma referência à importância

de sua mãe para sua formação intelectual e sua preparação para os desgostos do mundo, por ele mencionada como “minha santa mãe” (1893, p.57), “minha boa mãe” (1893, p.57), e aquela que lhe lançara na infância o “primeiro broto da semente” ao seu espírito (1893, p.57).

No romance *Senhora*, a mãe de Seixas, D. Camila, “preparava a mulher para as sublimes abnegações que protegem a família, e fazem da humilde casa um santuário” (2004, p. 38). Entretanto, enquanto Nicota, irmã de Seixas, ainda não havia se casado, “cresciam as inquietações e tristezas da boa mãe, ao pensar que também esta filha estaria condenada à mesquinha sorte do aleijão social, que se chama celibato” (1977, p.38).

O fato é que podemos identificar em parte da obra de Alencar uma constante representação da figura materna, de importância declarada, recorrente nos *discursos* das personagens, como na fala de Eduardo, na peça *O demônio familiar*: “Todo o nosso amor não paga esses pequenos cuidados, essas atenções delicadas de uma mãe que só vive para seus filhos” (ALENCAR, 1977, p.59).

A mãe de Carolina em *As asas de um anjo* tenta a todo custo redimir sua filha, sempre com perdão e generosidade:

MARGARIDA – Carolina!... Não falas à tua mãe? Não me queres conhecer? Depois de tanto tempo!... Tens medo de mim? ...Não pense que vim repreender-te... acusar-te! Já não tenho forças! ... Vim pedir-te que me restituas a filha que perdi! Queria ver-te antes de morrer... Eu te perdoo tudo... Não tenho que perdoar... (ALENCAR, 1977, p.217)

[...]

MARGARIDA – Todas as riquezas que compraste tão caro e que tantos sofrimentos custaram à tua mãe, já não te pertencem, Carolina, atira para longe de ti estes brilhantes! [...] Não lamentos a sua perda! Beijos de mãe brilham mais em tuas faces que esses diamantes. Tu eras mais bonita quando íamos à missa aos domingos. (ALENCAR, 1977, p.218)

Já na primeira página da peça *A mãe*, Alencar lhe dedica uma homenagem ainda maior:

Mãe,

Em todos os meus livros há uma página que me foi inspirada por ti. É aquela em que fala esse amor sublime que se reparte sem dividir-se e remoja quando todas as afeições caducam.

Desta vez não foi uma página, mas o livro todo.

Escrevi-o com o pensamento em ti, cheio de tua imagem, bebendo em tua alma perfumes que nos vêm do céu pelos lábios maternos. Se, pois, encontrares aí uma dessas palavras que dizendo nada exprimem tanto, deves sorrir-te; porque foste tu, sem o querer e sem o saber quem me ensinou a compreender essa linguagem (1977, p. 255).

2.6 Alencar e a reprodução de conceitos no imaginário do leitor

Ainda em sua autobiografia, Alencar parece entender melhor os percalços enfrentados no período da infância, principalmente o rigor educacional do mestre Januário, tão importante para sua conduta e disciplina, e começa a relatar suas leituras para sua mãe, e os serões em sua casa, onde o jovem tomava seu lugar de honra para as leituras em família com a presença de senhoras conhecidas, encontros esses alternados com reuniões políticas realizadas num aposento de fundo da casa, os quais despertavam as primeiras curiosidades políticas do jovem Alencar.

Nas linhas seguintes, o autor deixa em suspenso se foram as leituras contínuas e repetidas de novelas e romances que lhe imprimira essa predileção pela forma do romance, não se animando a resolver esta “questão psicológica” (1893, p.56), ao mesmo tempo em quem não lhes nega sua importância em lhe causar suas primeiras impressões, e segundo ele próprio, as leituras foram responsáveis por inúmeros eventos em que a emoção tomava conta de todos os presentes, obrigando o próprio jovem a responder a todos com palavras de consolo às lamentações (1893, p.56).

Ao praticar, em voz alta, as leituras para sua família e convidados, como afirma o autor em sua carta autobiográfica, Alencar incorpora no seu romance uma literatura no Brasil própria para ser ouvida, justamente por conhecer as limitações de um povo que ainda não tinha por hábito a leitura. O resultado disso é um *discurso* literário criador de imagens que vão permear o imaginário brasileiro, além de capacitá-lo para a construção de conhecimentos metafóricos, construindo arquétipos que vão atravessar a nossa cultura até a modernidade.

Mas, se ainda para FIGUEIREDO “a palavra, feita imagem, mostra-se ao leitor como representação por uma reunião de signos lingüísticos que remetam à imagem visual e vice-versa” (2008, p. 14), Alencar conhece o efeito desse processo para a construção de uma literatura no Brasil, e se reaproveita de figuras já existentes na literatura para deixar marcas e perpetuar “clichês”, o que confirma o caráter popular da literatura no século XIX. Aurélia Camargo é “uma nova estrela que raiou, há anos, no céu fluminense” (2004, p.09), a qual “as mais violentas paixões são inspiradas por esses anjos do exílio” (2004, p.13). O ouro é “um vil metal que rebaixava os homens” (2004, p.11), um efeito que será perpetuado em nossa cultura através do conceito de que o dinheiro sempre nos corrompe.

Os bailes, no romance *Senhora*, acabavam tão tarde que não poderiam fazer bem a saúde, justificando haver no Rio de Janeiro, segundo a fala da personagem de Aurélia, “tanta moça magra e amarela” (2004, p.13). Essas mesmas moças, “as que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros” (2004, p.15) enquanto Aurélia fala como um poema e se auto-define: “sou a poesia que brilha e deslumbra!” (2004, p.15)

Ainda para FIGUEIREDO (2008, p.11):

O Romantismo, especialmente o romance, desenhou e coloriu imagens que tornaram os brasileiros co-nacionais, através de inspiração indígena, da construção de paisagens e, acima de tudo, da orientação de um estilo de vida coerente à invasão de produtos e atitudes cosmopolitas, elegantes e modernas.

Por outro lado, se as imagens alencarianas contribuem para a construção de uma *identidade nacional* e um “passado”, a partir desse conjunto de representações presentes em seus romances e peças, também é possível afirmar que estamos diante de uma visão patriarcal da sociedade, muitas vezes como aquela que apresenta arquétipos que revelam o papel que o autor desempenhava dentro de uma sociedade escravocrata, o que será melhor apresentado no capítulo sobre a representação do negro em *O demônio familiar*.

Em *Senhora*, se por um lado, temos o negro camuflado e deixado de lado no romance, aparecendo na figura da mucama de Aurélia, é possível destacar inúmeras representações discursivas da mulher, do dinheiro, da sociedade, do casamento, até mesmo dos personagens da família brasileira, sempre preocupado em educar o leitor.

Em *Verso e reverso*, os homens da corte são vítimas das leituras que fazem, e ainda de acordo com a personagem de Ernesto: “os senhores folhetinistas com os seus contos de mil e uma noites são os culpados do que *lhe* acontece! Quem os lê e quem vê a realidade!” (ALENCAR, 1977, p.14) No final desta mesma peça, a personagem de Pereira, o poeta, afirma: “é verdade que alguns espíritos mesquinhos chamam os poetas de loucos, porque não os compreendem.” (ALENCAR, 1977, p.39)

Já em *O demônio familiar*, o mocinho Eduardo tem livros espalhados pelo chão, e os versos que manda a sua amada Henriqueta a fazem chorar a noite inteira. Nesta mesma peça, Carlotinha diz a Pedro que não pode responder a Alfredo porque não sabe fazer verso. Ele ensina: “É muito fácil, eu ensino a nhanhã; vejo sr. moço Eduardo fazer. Quando é esta coisa

que se chama prosa, escreve-se o papel todo; quando é verso, é só no meio, aquelas carreirinhas.” (ALENCAR, 1977, p.53)

Alencar está colocando para os leitores dos romances e para os espectadores da peça exatamente esse processo imaginário que é construído através das leituras contínuas, principalmente para as mulheres, como afirma a personagem de Julieta da peça *O crédito*:

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 vezes repetimos sem querer. (ALENCAR, 1977, p.103)

3 O PORTUGUÊS NO TEATRO DE ALENCAR

3.1 O triste legado da colonização

Se, a partir deste capítulo, esta pesquisa se propõe a questionar quais foram as representações utilizadas na literatura brasileira, especificamente na obra dramática de Alencar, capaz de dar ao homem do século XIX uma ideia de *identidade nacional* e pertencimento a uma cultura ou sua relação de alteridade com outras, devemos levar também em consideração que a construção de uma *identidade*, dentro de um *discurso*, se dá, antes de tudo, de uma forma dialética com outras culturas, numa relação marcada pelas dificuldades de se estabelecer limites entre o “eu” e o “outro”.

Para que possamos pensar na representação do “outro” português dentro do teatro alencariano, esse capítulo também tem como objetivo identificar uma influência não declarada de uma tradição colonizadora no Brasil – aquela que foi capaz de nos deixar marcas culturais e influenciou diretamente na composição de uma sociedade ainda em formação no século XIX, com todas as suas mazelas e vícios, entre eles, a escravidão.

Para AGUIAR (1984, p.10), que se baseia nas ideias de Alfredo Bosi na sua *História concisa da literatura brasileira*, as literaturas que foram desenvolvidas em países coloniais começaram sua história pelo signo da *alteridade*, isto é:

A literatura praticada nas colônias 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 decaído onde tudo era permitido e quase nada era pecado. (AGUIAR, 1984, p.11)

Mais uma vez, voltamos ao contexto romântico, com um aguçado propósito de construção de uma *identidade nacional*, com seus senhores de escravos à frente e seus escritores de pena em punho, num processo que pretendia formar a consolidação de um novo “eu”. Como mostrado no capítulo anterior, a literatura aqui produzida passa a ter como pano de fundo a afirmação do “eu” nacional, cuja:

[...] 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 constitui independente em 1822 não era ainda uma nação, no sentido da existência de um amplo espaço político unificado – mas uma aglomeração de ilhotas coloniais cuja unidade era, ainda problemática. Durante séculos, afinal, a ligação das diferentes cidades “brasileiras” com Lisboa fora maior do que entre si mesmas. (AGUIAR, 1984, p.11)

O surgimento de um novo “eu”, nacional, deveria dialogar com algumas perspectivas de alteridade, entre elas: o “outro” português – aquele representado pela antiga Metrópole. Se no capítulo anterior usamos como exemplo *Antonio José*, de Magalhães, nesta mesma peça podemos verificar um protagonista em busca de um espaço e afirmação, encarnação deste “eu” nacional, oprimido pela Inquisição, tendo como seu maior inimigo o português Frei Gil, que persegue o dramaturgo por ciúme de sua amada Mariana, a heroína da história. Antonio José queimado era o claro exemplo da pátria amordaçada pela Metrópole.

São inúmeras as contribuições que a figura do colonizador “perverso” vai dar, inclusive, ao romance no Brasil. Em *O guarani*, de Alencar, Loredano, um espírito maléfico que atormenta a mocinha Ceci, sem dúvida faz parte de um “outro” colonial, representando o primado predatório da barbárie dos instintos e da perversidade sobre a clarividência da ética, ao contrário do índio Peri.

A questão é que uma faceta desse “outro” português, aquele representante de todo o processo da colonização, também se torna de difícil identificação, inclusive por compor uma parte intrínseca da nossa própria identidade, aquela que reúne, segundo AGUIAR:

[...] 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” reúne 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. (AGUIAR, 1984, p.13)

Se hoje, a partir de um olhar contemporâneo, a Antropologia Social já consegue identificar claramente a presença de éticas dúplices e elementos ambíguos no imaginário brasileiro, justamente pela questão da presença de várias alteridades na composição de uma *identidade nacional* como a nossa, também podemos verificar que a ideia de sociedade dividida está presente na reflexão antropológica sobre o nosso país desde o pensamento de Gilberto Freyre (1998), em *Casa Grande e Senzala*, nele colocada o modo de organização social e política que se instaurou no país, capaz de incorporar os vários elementos que comporiam a identidade formada no Brasil desde o período colonial. Com isso, o autor teve

como objetivo desmistificar a ideia de determinação racial na formação de um povo, refutando a teoria de que no Brasil haveria uma raça inferior dada a miscigenação que se estabeleceu por aqui.

Mas se FREYRE (1998) vai nos apresentar uma possível vantagem da formação cultural no Brasil após a colonização, ainda sobre o triste legado colonial, enquanto o mal por aqui deixado seria a escravidão (objeto de investigação do terceiro capítulo desta dissertação), os efeitos desse processo estão presentes também, de outras formas, na obra dramática de Alencar. O que há no século XIX, principalmente a partir da vinda da Família Real para o Rio de Janeiro, fugindo da invasão napoleônica, é um intenso processo de desenvolvimento social e cultural, sem as devidas proporções de um bom planejamento, pois de acordo com RIBEIRO:

A cidade vê a sua população crescer de 50.000 para 116.000, num espaço de aproximadamente 10 anos. A contínua importação de mão-de-obra escrava, aliada à imigração constante – principalmente dos portugueses, que aqui vêm fazer a América – responde, na primeira metade do século, por boa parte do incremento populacional da cidade que, nesse então, era capital do país e afirmava-se, cada vez mais, como seu mais importante centro comercial, financeiro e cultural. No terceiro quartel do século, o término do tráfico negreiro oficial e as baixas taxas natalidade entre os escravos, apontam para uma relativa estabilidade da população. E o brusco salto da década de 90 e a permanência de uma taxa de crescimento bastante elevada para 1900 são indícios seguros do processo de transformação social e econômica, concomitantes à Proclamação da República, e que hão de fazer do Rio de Janeiro a grande cidade que emerge das transformações da prefeitura de Pereira Passos. (1996, p.51)

Ernesto, personagem de *O Rio de Janeiro - verso e reverso*, não suporta a cidade na qual o homem é empurrado por todos os lados, esmagado por carros, carroças, carretas e carrinhos nas ruas, “desde o ônibus, o Noé dos veículos, até o *coupé* aristocrático e o túburi plebeu!” (ALENCAR, 1977, p.11) Ao ser indagado pela prima Julia, afirma que a cidade é um verdadeiro inferno - uma cidade que, segundo ele, tem “muita coisa, muita gente, muita lama”. O que Julia chama de sociedade, o primo não parece estar acostumado. Uma mesma cidade que faz com que Ernesto perca a noção das horas, num claro exemplo de uma nova relação do homem com uma nova percepção do tempo.

O que temos nesta peça é uma clara discussão de uma cidade que cresce sem estar programada. Ernesto já não se admira que haja no Rio de Janeiro tantos incêndios. Antes de ir ao Rio de Janeiro imagina ser lá um paraíso terrestre, uma maravilha de luxo, de riqueza e de elegância, mas após conhecer a cidade, descobre que “a rua do ouvidor é o purgatório” (ALENCAR, 1977, p. 17), e a cidade anda marcada pelas doenças da febre amarela e da

cólera. O homem na sociedade é obrigado a responder constantemente aos outros que lhe pedem fogo, as horas e outras coisas.

A sociedade em formação no Rio de Janeiro do século XIX, pelo olhar da peça de Alencar, está confrontando a antiga aristocracia e as novas classes sociais que vão surgindo com o advento da burguesia. Para o mesmo personagem Ernesto, parece-lhe que o homem na Corte não sabe outra coisa além de beneficiar-se mutuamente, aproveitando-se da boa fé dos outros. Cabe aqui um comentário: esse vício social e moral do homem da corte no século XIX, mesmo que não colocado de forma explícita pelo autor, poderia ser entendido como um triste legado do colonizador, pois a quem estaria atrelada a ideia de usurpadores de nossas riquezas e aqueles que se aproveitaram da boa fé dos nativos que aqui viviam para os explorar e escravizar?

A cidade, pelos olhos de Ernesto, está corrompida, a sua praga são os benefícios, um bilhete premiado torna-se um meio de uma fortuna fácil, e a “modernização” da cidade evidencia diferentes formas de sobreviver e de se lucrar. O lugar da Corte é agora o lugar da formação das novas profissões. Ainda para Ernesto, a praça do comércio é uma colméia; o dinheiro um favo de mel; Custódio (personagem) é um besouro disfarçado de zangão, pois “os corretores arranjam as transações, dispõem os negócios; vem o zangão e atravessa os lucros.” (ALENCAR, 1977, p.31).

O personagem de um poeta, nesta mesma peça, traz o ensinamento de que “os grandes talentos são ricos de inteligência, mas pobres desse vil objeto a que se chama dinheiro” (ALENCAR, 1977, p.16), o mesmo dinheiro que na sociedade em formação do Rio de Janeiro oitocentista é colocado como fonte de corrupção. Um homem honesto pode demorar por necessidade o pagamento de uma dívida, mas não deve fugir de seu credor.

O fato é que o triste legado de uma colonização deixa para nós uma outra discussão recorrente em parte da obra de Alencar: as conquistas adquiridas através do embate esforço x relações pessoais. Segundo o próprio Alencar, em sua carta autobiografia, a conquista através do esforço deve ser um elemento essencial para a formação desse espírito a ser educado segundo o autor: “cedi ao meu vencedor o lugar de honra que tinha conquistado de grau em grau” (1893, p.52). É notório o incômodo de Alencar com uma sociedade preocupada em galgar vitórias através do trabalho alheio, e que ainda não havia percebido o doce sabor de uma conquista pelo próprio trabalho.

Para os críticos de plantão contra Alencar, não se pode deixar de dizer, porém, que este conceito alencariano parece “uma idéia fora de lugar” numa sociedade sustentada através do trabalho escravo, na qual as possibilidades de conquistas através do próprio esforço tornavam-se incoerentes a partir de uma distribuição do trabalho de forma tão desigual. Deve-se, então, levar em consideração que se trata de um conceito: “esforço - trabalho – reconhecimento – vitória” não só relacionado ao “branco” nas terras brasileiras, como também a uma classe bem favorecida, a qual Alencar pertencia.

No romance *Senhora*, não só de esforço vive o próprio Seixas, e suas conquistas podem se dar muito mais através das relações sociais do que do próprio trabalho, pois enquanto ainda era segundo oficial, Seixas nutria esperanças de ser promovido a primeiro, recebendo cerca de três contos de réis pela colaboração no jornal, que mais tarde subiram a sete em virtude de uma comissão que lhe deu o ministro, por haver simpatizado com ele. Enquanto as relações poderiam fazer subir os rendimentos, poderiam também proporcionar ao homem de bons contatos um espaço na vida pública e política:

Frequentando assiduamente e com algum brilho a sociedade, adquirindo relações, e cultivando a amizade de pessoas influentes que o acolhiam com distinção, era natural que ele Seixas fizesse uma bonita carreira. Poderia de um momento para o outro arranjar um casamento vantajoso, como tinham conseguido muitos que não estavam em tão favoráveis condições. Não era difícil também que de repente se lhe abrisse essa estrada real da ambição, que se chama política. (ALENCAR, 2004, p.41)

Se, por um lado, no *discurso* autobiográfico, Alencar justifica seus êxitos através de um esforço próprio, no romance urbano como *Senhora* e em seu teatro denuncia claramente as mazelas das relações sociais do século XIX, já contaminadas pelo *homem cordial* e pelas práticas de um *clientelismo* no Brasil que Machado iria colocar em primeiro plano em seus romances da segunda fase. Mas ainda em Alencar, ao lado de personagens que usufruem dos privilégios sociais pelo poder aquisitivo, estão outros que ganham a vida configurando uma classe menos favorecida presente no Rio de Janeiro do século XIX: a mãe de Aurélia ganha a vida costurando para sustentar a família, o rapaz que tem paixão por Nicota ainda está começando sua vida, “mas já é dono de uma lojinha” (2004, p.53), D. Firmina Mascarenhas exercia junto de Aurélia o ofício de guarda-moça.

Em *O Rio de Janeiro – Verso e reverso*, um menino é um vendedor de fósforos; um estudante é ainda apenas uma promessa de alcançar posição social; o cambista de loterias, “o zangão da praça”, traz informações acerca da cotação oficial e vendas animadas com as

estradas de ferro; D. Luisa é uma pedinte que ninguém se dispõe a ouvir, pois tira dinheiro dos outros com a história de uma mulher abandonada com oito filhinhos, uma história que mais tarde admite: “essa história de viúva já está muito velha, agora sou mulher de um entrevado.” (1977, p.35)

A Corte do Rio de Janeiro está repleta de pedintes, e o homem é absorvido pelo processo pós-colonial. O que há em *O Rio de Janeiro – Verso e reverso* é uma série de personagens que representam tipos e profissões que discutem o governo, Ernesto fica “mudo como um governista” (ALENCAR, 1977, p.31), e ainda afirma:

Nas províncias não se encontra essa casta de bípedes implumes, que vivem absorvidos com a política, esperando antes de morrer ver realizada uma espécie de governo que sonharam e que se parece com a república de Platão!... Eis o verdadeiro tipo de raça desses fósseis da Independência e do Sete de Abril. Cinquenta anos de idade, empregado aposentado, bengala, caixa de rapé e gravata branca. Não tem outra ocupação mais do que ler os jornais, perguntar o que há de novo e queixar-se da imoralidade da época. (ALENCAR, 1977, p.28)

3.2 A tradição de catequese no teatro brasileiro

Por outro lado, para que possamos pensar a presença do “outro” português na obra dramática alencariana, devemos pensá-la também a partir de uma tradição colonizadora, presente na história do teatro brasileiro – aquela que começa em nossas terras pelas mãos dos jesuítas, como instrumento obsessivo de salvação das almas.

O teatro brasileiro parece, desde o início, marcado por uma imposição de valores e diretrizes de comportamentos, ditas como verdades absolutas e inquestionáveis, sempre dirigidos a um público, como era feito para os índios, com o objetivo de determinar mudanças significativas em suas formas de vida, crença e comportamento.

Se não podemos começar a estudar o teatro brasileiro sem partirmos de Anchieta, segundo LIMA (1983, p.15), as marcas de origem desse teatro jesuítico nos apresentam traços de um teatro em busca de um desejo da assimilação, uma verticalidade de um movimento de aproximação, e uma imensa riqueza horizontal do acontecimento teatral - na qual já podemos vislumbrar a primeira contradição: “teatro é o que o jesuíta diz, mas também é o que o índio faz” (1983, pag. 15). E é exatamente este teatro educador e moralizante que é iniciado no

Brasil pelos jesuítas que interessa para uma melhor compreensão de uma tradição teatral que Alencar parece, mesmo que por outro contexto, ser o porta-voz quatro séculos depois, afinal, a sociedade carioca da segunda metade no século XIX ainda precisava, segundo Alencar, ser “educada”.

É claro que qualquer olhar contemporâneo sobre a catequese pode enveredar pelos erros de um julgamento que não compreende a visão do homem ainda no período da colonização no Brasil, porém entender o teatro realizado pelos jesuítas é, primeiramente, compreendê-lo pelo viés de que o teatro e a catequese eram uma missão, e esta missão estava atrelada à salvação das almas dos índios.

Esse teatro deveria e poderia superar as diferenças, levando aos indígenas o conhecimento da Palavra, consideradas pelos portugueses como verdade absoluta, sem qualquer questionamento. Nesse sentido, segundo LIMA: “o teatro não propõe, não sugere, e sim, revela alguma coisa sobre o próprio espectador que ele ainda ignora, mas que diz respeito ao seu destino” (1983, p. 21). O que interessa nessa questão são as mudanças de hábitos, costumes, fazendo com que o indígena possa se conectar com esta verdade universal.

É exatamente nessa questão catequética que FREYRE vai atacar ao dizer que:

Repetiu-se na América entre portugueses disseminados por um território vasto, o mesmo processo de unificação que na Península: cristãos contra infiéis. Nossas guerras contra os índios nunca foram guerras de brancos contra peles-vermelhas, mas de cristãos contra bugres. Nossa hostilidade aos ingleses, franceses, holandeses teve sempre o mesmo caráter de profilaxia religiosa: católicos contra hereges. [...] É o infiel que se trata como inimigo no indígena, e não o indivíduo de raça diversa ou de cor diferente. (FREYRE, 1998, p.192)

Esse teatro catequético vai trabalhar justamente pelo caminho da conscientização, pela transformação do homem através de sua própria compreensão de uma verdade que lhe está sendo revelada, a qual lhe cabe apenas uma mudança, sem que isso dependa da coletividade. Estamos diante de um teatro que busca a salvação do indivíduo, e não do coletivo, uma vez que atingir essa transformação coletiva depende do processo de conscientização de cada um. Para atingir o todo, é preciso trabalhar as partes. Ainda para FREYRE:

Os jesuítas foram outros que pela influência do seu sistema uniforme de educação e de moral sobre um organismo ainda tão mole, quase sem ossos, como o da nossa sociedade colonial dos séculos XVI e XVII, contribuíram para articular como educadores o que eles próprios dispersavam como catequistas e missionários. Estavam os padres da S.J. em toda parte; moviam-se de um extremo ao outro do vasto território colonial; estabeleciam permanente contato entre os focos esporádicos de colonização, através da “língua-geral”, entre os vários grupos de aborígenes. (FREYRE, 1998, p.28)

Por outro lado, se o teatro de catequese apresenta sua verdade incontestável, aquela apresentada pelo pastor que decide dividi-la com suas ovelhas, esse mesmo teatro não pode admitir, no interior da cena, outras verdades que apareçam com a mesma força. Para embarcar no teatro de conscientização de uma nova verdade, é preciso, antes de tudo, estar disposto a um esquecimento de si mesmo, ou o aniquilamento das diferenças, como afirma LIMA: (1983, p. 25):

Esse ponto de crise no teatro de catequese, nítido da evolução da dramaturgia de Anchieta, permanece uma situação recorrente da história do teatro. De alguma forma o ofício de pastorear através do palco retoma essa contradição: há sempre o mesmo desejo de converter pela razão e simultaneamente celebrar uma união que é própria da natureza as relações entre o palco e a plateia. Na verdade o encontro teatral gera uma substância própria, dificilmente redutível à pedagogia. Esse teatro é quase sempre dilacerado pelo esforço de encontrar o equilíbrio entre contrários. (LIMA, 1983, p. 25)

O que importa é que esse teatro que aqui se manifestou desde Anchieta, mesmo passando por diferentes épocas até chegar a Alencar, repete o movimento de querer instaurar uma nova civilização, e uma “criação de um novo estado em que o espectador, até então considerado na categoria dos não-iniciados, irmana-se ao homem de teatro, partilhando um saber que transforma o entendimento de si mesmo. (LIMA, 1983, p. 27)

Acerca da fusão entre a cultura do dominante e a cultura do dominado, LIMA (1983, p.35) afirma ainda ser o teatro de catequese uma via de mão dupla, uma vez que nesse caminho surge uma terceira coisa que não é nem a mensagem do jesuíta, nem a admissão indígena, mas sim, uma representação de um confronto entre duas culturas que produzem juntas um produto comum. Nesse ponto, o teatro deixa de cumprir seu papel de catequese e rompe as barreiras de um acontecimento coletivo, em busca de uma linguagem que, não só expressa as diferenças, mas as aproxima, numa interseção entre culturas. Para a autora, “só depois de introduzidos no teatro esses elementos podem ser percebidos como um perigo ou uma riqueza” (LIMA, 1983, p.35).

É possível afirmar que esta mesma riqueza presente na interseção de culturas está diretamente ligada ao fato de que, uma vez que o teatro é absorvido em parte pelo destinatário, segundo LIMA (1983, p. 37), ele atua também sobre o missionário, num círculo de sedução que envolve ambas as partes, não cabendo na linguagem do próprio missionário que a inventa. Porém, se há uma sedução por parte do missionário, o teatro no Brasil foi ao longo do tempo feito para seduzir o bom selvagem, redimi-lo da ignorância, torná-lo capaz de entender suas próprias potencialidades. Um teatro feito, acima de tudo, para educar, para ditar

comportamentos e esclarecer, o que se pode verificar, ainda segundo LIMA (1983, p. 38), na tese de Maria Rosa Moreira Ribeiro, no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, 1951:

Prestemos atenção ao judicioso pensamento de Agamenon Magalhães cristalizado nesta frase: O teatro é uma escola que transmite às massas populares impressões que perduram e se infiltram no subconsciente e vão influir na conduta social e política de milhares de espectadores.¹⁰

Esta prática de teatro como meio para um *discurso* educacional estaria, desde a catequese, muitos anos depois, ainda presente no teatro de Gonçalves Magalhães, Castro Alves, além de uma infinidade de grupos teatrais que se deslocaram de seus centros de formação cultural para dirigirem-se aos campos, levando uma missão aos camponeses, proletários, escolares, índios, entre outros.

Nessa formação do teatro brasileiro, a preocupação com a moral dentro do espetáculo, também esteve presente na utopia dramática de Álvares de Azevedo, pois sua “Carta sobre a Atualidade do Teatro entre Nós” é uma declarada visão pessimista da situação do teatro nacional por volta de 1850 e um olhar crítico do poeta que vai de encontro ao teatro de finalidades comerciais e de baixa qualidade artística e literária. Para Azevedo, era preciso melhorar o repertório, o trabalho dos atores, o cenário, não devendo ser o teatro uma escola de depravação e de mau gosto, tendo, na sua opinião, um fim moralizador literário: um verdadeiro apostolado do belo.

Além de Azevedo, no século XIX, as reflexões de Quintino Bocaiúva dirigem-se à tarefa da crítica como meio necessário para o progresso da literatura e do teatro. Para ele, não apenas a comédia, mas o drama e a tragédia também devem obedecer a uma “lei geral” da moralidade, sendo o espetáculo uma escola de ensino, cujo fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas sim educar e moralizar a alma do público pelo exemplo de suas lições. Segundo FARIA:

Quintino Bocaiúva amplia as suas considerações a partir da ideia de que a comédia, pela sua natureza, é o gênero mais apropriado para realizar o saltos ideais do teatro que tem em mente. Mas não a comédia que visa apenas a provocar o riso e que abusa dos elementos farsescos ou satíricos. Para fazer dessa “cruzada instrutiva e moralizadora que o teatro deve fortalecer”, a comédia que interessa é a alta comédia. (FARIA, 2001, p.93)

¹⁰ Maria Rosa Moreira, “O teatro como fator educativo”. *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro*, Rio de Janeiro, 9 a 13 de julho de 1951. (Pag. 38).

Como Quintino Bocaiúva, Machado de Assis também incorporou em seu *discurso* a necessidade do teatro como o lugar da moral e dos bons ensinamentos. FARIA (2001, p.107) destaca a opinião de Machado, em 1856, num artigo intitulado “Ideias Vagas: a Comédia Moderna”, no qual o autor estimula o leitor a ir ao Ginásio, definindo o teatro como “o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos”.

Ainda segundo FARIA (2001, p.109), Para a segunda metade do século XIX, Machado teria sido um crítico teatral, preocupado com todos os assuntos do espetáculo, desde o texto até a interpretação dos artistas, a decoração, os figurinos, inclusive valorizando a harmonia conseguida pelo ensaiador, quando era o caso. Através do exercício da crítica teatral, Machado adquiriu segurança para expor suas ideias teatrais, inclusive para dizer que Arte Moderna, para ele, seria sinônimo de realismo teatral, de alcance moralizador, voltado para a representação da vida social:

No segundo folhetim, com o mesmo tom pessimista, Machado dá continuidade às reflexões sobre o teatro brasileiro, lamentando inicialmente que não só no palco estão os problemas, mas também na dramaturgia. Por falta de emulação e de apoio do público, já com o paladar viciado pela enxurrada de traduções que lhe foram impostas, apenas excepcionalmente surge um ou outro dramaturgo para concorrer com os estrangeiros. A inexistência de uma dramaturgia forte e constituída como tal acarreta uma série de consequências. Em primeiro lugar, a cena brasileira deixa de ter “cunho local”, isto é, “deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade”. Sem essa característica, seu alcance moral é limitado e o teatro perde sua função civilizadora: “a arte, destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora, vai copiar as sociedades ultrafronteiras”. (FARIA, 2001, p.111)

O fato é que, para Machado, sem uma dramaturgia voltada para as questões nacionais o teatro não poderia cumprir a sua função de educação pública, sendo esse o teatro que o jovem Machado queria para o Brasil, ou seja, “um teatro realista, civilizador, formado por peças que retratassem os costumes da vida social com o objetivo de melhorá-los por meio da crítica civilizadora”. (FARIA, 2001, p.112)

3.3 O teatro realista no Brasil – uma proposta quase catequética

Ao discutirmos o lugar do teatro no século XIX, é preciso que se estabeleça uma clara noção do que representava o espetáculo nesse contexto histórico. Embora os modelos dramáticos ainda viessem, quase sempre, de Paris, o espetáculo por aqui ainda não estava tão

longe do circo e da feira. As nossas primeiras “Casas de Ópera” muitas vezes não passavam de barracões improvisados, ou de tablados cobertos por causa do “mau tempo”. Se por um lado a vinda da Família Real pode ter melhorado um pouco as condições de nossas casas de espetáculo, os hábitos da plateia ainda não primavam pelas boas maneiras.

É justamente nesse momento que Alencar entra para o teatro, num momento também em que a imprensa discutia o lugar do espectador dentro do espetáculo, seu comportamento, se deveria vaiar ou não, ou assobiar quando algo lhe desagradasse. Havia uma constante presença da polícia que prendia um ou mais exaltados entre os espectadores, enquanto alguns intelectuais se dividiam entre respeitar uma livre expressão do público ou os direitos do artista. Mas, segundo AGUIAR (1984, p.30):

Alencar queria coisa “melhor”: um teatro que começasse na hora, frequentado pela “boa sociedade” que não fosse lá patear, vaiar ou aplaudir freneticamente, mas degustar 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”. (AGUIAR, 1984, p.31)

Um passo decisivo foi em 1855, com a fundação do teatro do Ginásio Dramático, batizado à luz do Gymnase Dramatique parisiense, um teatro cujo repertório estava diretamente ligado ao teatro realista francês – consequentemente influenciador do nosso teatro realista brasileiro. Na Corte, de um lado estava o teatro melodramático: o drama, a representação romântica, enfática e apaixonada; do outro, o Ginásio: o realismo dramático, os temas de uma burguesia, a representação menos enfática, mais natural, como se os atores representassem a vida cotidiana, e o espectador fosse alguém espiando a vida alheia por um buraco da fechadura.

Quando se aventura como dramaturgo, Alencar já havia conquistado prestígio como jornalista e já havia escrito dois romances: *Cinco minutos* e *O Guarani*. Segundo Magalhães Júnior, num artigo intitulado “Sucessos e insucessos de Alencar no Teatro”, após a repercussão do romance *O Guarani*, publicado primeiro em folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*, e, depois, em livro distribuído em quatro pequenos volumes, “foi de tal natureza que lhe abriu em par as portas do teatro”.¹¹ Mas por que teria Alencar se aventurado no teatro? Magalhães Júnior responde: “A intenção de Alencar – acreditem ou não os que hoje andam a

¹¹ Reproduzido, com acréscimo, de *O Império de Chinelos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957. Publicado em Alencar, José Martiniano de, 1829-1977. Teatro Completo / Rio de Janeiro / Serviço Nacional de Teatro, 1977.

caça de escândalos – foi pura e simplesmente a de fazer teatro moralizado, teatro que não fizesse corar as moças.”¹²

Para complementar, podemos deixar como resposta a explicação do próprio Alencar:

A primeira ideia que tive de escrever para o teatro foi-me inspirada por um fato bem pequeno e, aliás, bem comezinho da cena brasileira. Estava no Ginásio e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões em que ele vem aos lábios, embora o espírito e o pudor se revoltam contra a causa que o provoca. Este reparo causou-me um desgosto, como lhe deve ter causado muitas vezes vendo uma senhora enrubescer nos nossos teatros, por ouvir uma graça livre e um dito grosseiro; disse comigo: “não será possível fazer rir sem fazer corar?”¹³

Neste mesmo artigo “A comédia brasileira”, Alencar afirma:

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.

O fato é que com uma aguçada percepção das manifestações teatrais de seu tempo, não só no Brasil como aquelas vindas da Europa, Alencar voltou-se contra a desnacionalização do nosso teatro, que se intensificava a partir das inúmeras traduções de peças estrangeiras no Brasil, posicionando-se também contra a estética romântica defendida por João Caetano, apoiando então a renovação teatral proposta pelo Ginásio Dramático. Essa proposta estaria então baseada nos conceitos do teatro realista que vinha sendo delineado na França, considerado “a verdadeira escola moderna”. Segundo FARIA:

num país colonizado, sem civilização própria, sem tradição literária, compreende-se que o nacionalismo não seja de todo incompatível com as ideias e costumes importados. Como diria Alencar, alguns anos mais tarde, “os povos são feitos... tendem como a criança ao arremedo; copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta”¹⁴O teatro brasileiro ainda vivia sua infância. Alimentava-se durante quase vinte anos com a estética romântica, mas não alcançara a maioridade. O realismo teatral, como novos condimentos, poderia talvez trazer a solução para o problema. Enfim, a importação das ideias renovadoras de Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Octave Feuillet não ia de encontro com os princípios nacionalistas dos intelectuais que pretendiam reformar o nosso teatro. A finalidade justificava tal atitude, apagando qualquer indício de contradição. (FARIA, 1987, p.17)

¹² Idem

¹³ O artigo, publicado em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de novembro de 1857, tinha a forma de uma carta aberta a Francisco Otaviano, que fora um dos primeiros críticos d’*O demônio familiar*, a 7 do mesmo mês, no *Correio Mercantil*.

¹⁴ ALENCAR, José de. “Benção paterna”. In: *Obra completa*, Rio, Aguilar, 1965, v.1, p.496.

É justamente pelas mãos de uma proposta de teatro realista que voltamos nossa discussão para a questão de uma tradição catequética-moralizadora no teatro brasileiro. O papel moralizador do teatro foi colocado em primeiro plano pelos dramaturgos realistas, aqueles que viam o palco como um canal de “educação pública”, grupo que Machado também veio a aderir por acreditar ser a escola realista mais sensata e natural, de uma iniciativa mais moralizadora e civilizadora.

Ainda segundo AGUIAR (1984, p.23), Alencar enquanto autor dramático, viveu um momento de clara ofensiva do chamado teatro nacional, entre o final da década de 50 e início da década de 60, fase em que alguns autores pareciam bastante incentivados pelas novas técnicas do teatro realista francês:

[...] tão conservadores do ponto de vista ideológico quanto renovadores da cena, muitos autores nacionais se jogaram à tarefa de aumentar o repertório dramático das casas de espetáculo da Corte. Aí se contam 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 e depois, que foi Machado de Assis. Este esforço de renovação se situa entre duas fases muito distintas da história do teatro no Brasil que são, respectivamente, o reinado de João Caetano, através do melodrama e do drama; e o reinado das formas derivadas do teatro musicado francês: o café-concerto, com o canção, a opereta etc. (AGUIAR, p. 23)

Em Alencar, o intuito moralizante da dramaturgia já estava presente desde a primeira peça, enquanto, ainda segundo FARIA:

Os grandes “temas morais” do realismo, a *question d’argent* e a prostituição, desenvolvidos por Dumas Filho e vários outros dramaturgos franceses, aparecem logo em seguida nas peças *O demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*, também escritas em 1857, e em *A expiação*, de 1865. Nas duas primeiras são analisadas as relações entre o amor, o dinheiro e o casamento; nas outras, as possibilidades de regeneração da prostituta por meio do amor e do casamento. À semelhança dos mestres franceses, Alencar procedia no Brasil à defesa de valores burgueses fundamentais como o trabalho e a família. A comédia realista, abordando as questões sociais pelo prisma da moralidade, transformava-se assim em peça de tese e destinava-se a dar lições edificantes à sociedade. (FARIA, 1987, p.19)

Para o teatro realista, a intenção moralizadora dos dramaturgos estava diretamente associada a uma representação fiel da realidade social. Para Alencar, a arte deveria imitar a natureza, reproduzir a vida familiar, tudo de forma exata e natural, e o artista deveria manter o propósito de um observador pronto para retratar a realidade, embora a noção de naturalidade devesse, é claro, ficar por conta dos cuidados da encenação. Segundo FARIA, a estética realista levou em consideração:

- a) As personagens vivem: tendência à realidade;
- b) As cenas representam o que está dentro do natural; as personagens movem-se, falam, pensam como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala;

- c) O riso é provocado pela força do dito espirituoso e pela graça da observação delicada;
- d) A cena se arrasta vagarosamente; no meio do mais profundo silêncio, os espectadores acompanham os movimentos do ator, que só depois de cinco minutos diz uma palavra. (FARIA, 1897, p.20)

Se, no artigo “A comédia brasileira”, podemos verificar um Alencar que, mais uma vez, defende a sua opção pela estética realista e nos mostra uma convicção de um dramaturgo também aparentemente consciente de seu objetivo, em 27 de dezembro de 1857, na “Dedicatória do Autor da Comédia *As Asas de um Anjo* ao Conservatório Dramático”, que o *Diário do Rio de Janeiro* publicou em 26 de janeiro de 1958, Alencar nos esclarece acerca dos temas abordados em suas peças:

Quando encostei um momento a pena do jornalista para traçar alguns esboços dramáticos, a minha intenção foi pintar os costumes de nossa primeira cidade e apresentar quadros antes verdadeiros do que embelezamos pela imaginação e pelo artifício.

Para este fim em cada uma das minhas obras tomei um ponto de observação diferente, como faria um pintor, que desejando copiar a natureza em todos os seus acidentes, procurasse diversas perspectivas.

O Rio de Janeiro – Verso e reverso é a comédia da rua; *O demônio familiar* é a comédia do interior da casa; *O crédito* é a comédia da sala. Na primeira procurei desenhar o público; na segunda a família; na terceira a sociedade.

Pelas próprias palavras de Alencar, seu ofício de dramaturgo está diretamente relacionado a uma fina e aguçada percepção de uma sociedade, enquanto a peça deve ser uma pintura que deve retratar de forma exata e fiel o interior da casa da família brasileira (especificamente a do Rio de Janeiro). Mas é justamente na função moralizadora do teatro de Alencar que podemos observar uma tradição catequética do nosso teatro nacional, sempre visto por aqui como aquele que deve estabelecer a ordem, transmitir valores, apresentar as verdades pré-estabelecidas.

Séculos se passaram desde a chegada dos portugueses nas terras do Brasil, e lá se vão muitos anos da missão jesuítica por aqui, mas a plateia que antes era formada por índios, era agora formada pela Corte do Rio de Janeiro do século XIX. O teatro, segundo a opinião de parte dos intelectuais brasileiros contemporâneos a Alencar, devia continuar sua função moralizadora, colocando no interior da cena uma verdade única, tida como um conjunto de formas de conduta adequadas para a formação da família brasileira. No interior da cena, não pode ser estabelecido um diálogo entre outras “verdades possíveis”.

O interessante é pesar que, sempre que o teatro se estabelece a partir de uma função moralizadora, e em seu interior não há espaço para uma diversificação de “verdades”, o público curiosamente rejeita esse teatro e protesta da forma mais eficaz que lhe cabe: deixando as casas de espetáculos vazias, preferindo se deliciar com as comédias descompromissadas, aquelas que, apesar de se construírem principalmente em cima de estereótipos, podem questionar as classes dominantes e o poder vigente, o que poderia justificar a ausência, em parte, do público em *O Jesuíta*, de Alencar, anos mais tarde.

Se por um lado, o teatro acontece no jogo inesperado e não previsível entre os atores e espectadores, principalmente numa época na qual se discutia as manifestações do público na apresentação do espetáculo, o poder da palavra, mesmo que pronunciada pelos atores, continua na mão dos dramaturgos do século XIX. O jogo, nesse caso, como no teatro jesuítico, continua unilateral, o autor é quase um pregador, sua palavra é regra pela boca das personagens (principalmente do *raisonneur*) e o público é índio.

3.4 *O Jesuíta* - o drama histórico de Alencar

Para identificarmos a representação do “outro” português no teatro de Alencar, faz-se necessário, por hora, uma justificativa: se o teatro realista, no Brasil, pós-Independência, tinha por objetivo apresentar o interior das salas e das famílias na Corte e a sociedade oitocentista brasileira, fica clara a ausência do português no teatro de Alencar. Cabe apenas a peça *O Jesuíta* uma significativa representação do “outro” em diálogo com a representação do “eu” nacional, na figura do Dr. Samuel, por tratar-se, neste caso, de um drama histórico do autor. Um texto de temática contemporânea deveria colocar em cena as mazelas do processo da colonização num país independente, mas o colonizador português em si só poderia ser representado, obviamente, num drama histórico.

Em 1861, o drama *O Jesuíta* foi escrito por Alencar com vistas às comemorações da Independência, para ser representado então por João Caetano. Porém, após o ator recusar o papel, o drama ficou na gaveta até 1875, quando finalmente veio à cena. O fato é que a peça foi um verdadeiro fracasso, o que teria desiludido de vez o empenhado Alencar em continuar

a escrever para o teatro, acusando o público de falta de sentimento patriótico, de intolerância, e de estar dominado por um lamentável gosto teatral.

Segundo o próprio Alencar, que assim explicou na imprensa, em 1875, o fracasso de público do espetáculo se deveu a “indiferença desse público híbrido, que desertou da representação de um drama nacional, inspirado no sentimento patriótico, para afluir aos espetáculos estrangeiros.”¹⁵ FARIA (1987, p.253) afirma que foi *O Jesuíta* a última e mais dolorida decepção que Alencar enfrentou com o teatro, tendo a peça somente duas apresentações, a 18 e 19 de setembro de 1875, não despertando o interesse nem a curiosidade do público fluminense:

Para se ter uma ideia de como o drama foi friamente acolhido, basta dizer que na noite de estréia o número de espectadores não chegou a cem e que as récitas anunciadas para os dias 21 e 23 de setembro foram suspensas, pois o Teatro São Luís encontrava-se praticamente vazio. (FARIA, 1987, p.253)

O fato poderia, em parte, ser justificado pela preferência do público na época pelas operetas francesas e brasileiras, perdendo o gosto pelo chamado “teatro sério”. A moda na Corte era o gênero alegre, e o público buscava cada vez mais rir, ver mulheres bonitas, canções maliciosas e ditos picantes, isto é, se divertir e “desligar o cérebro”. Claro que qualquer semelhança com o teatro contemporâneo não é mera coincidência. Há uma grande preferência do público, no Brasil, por este tipo de espetáculo desde o século XIX, o que nos mostra que a atual angústia dos artistas nos dias de hoje em relação à plateia e sua preferência pelos espetáculos deste gênero já teria sido a mesma ou muito próxima àquelas sentidas por José de Alencar quando abandona o teatro.

Se o drama histórico já teria por si só pouca preferência do grande público, ainda para FARIA, um segundo fator contribuiu, e muito, para o fracasso do espetáculo: “a grande hostilidade das camadas mais intelectualizadas da população brasileira ao clero conservador – com o qual a figura do jesuíta era identificada - na ocasião. (FARIA, (1987, p,154) Foi, portanto, num clima de generalizada antipatia pelo clero que a peça *O jesuíta* foi encenada.

Para alguns críticos da época, o protagonista Samuel poderia representar a tomada de uma posição conservadora por parte do dramaturgo Alencar em relação à “Questão dos Bispos”, mas FARIA afirma que:

¹⁵ Artigo reproduzido em Teatro Completo / Rio de Janeiro / Serviço Nacional de Teatro, 1977, vol. 1, p.263.

Evidentemente os articulistas partiram de uma premissa errada: a de que o drama seria a expressão de uma verdade histórica. Ora, Alencar não pretendeu fazer Samuel o protótipo do jesuíta e muito menos glorificar a Companhia de Jesus. A ideia central de *O Jesuíta* é exaltar o sentimento de amor à pátria, a partir de uma situação inteiramente criada pela imaginação do dramaturgo. Se tal situação diz respeito à luta pela libertação do país, isso se deve ao fato de o drama ter sido escrito a pedido de João Caetano, para ser representado no dia 7 de setembro de 1861. (FARIA, 1987, p.154)

FARIA destaca ainda que, entre diversas críticas, uma das mais simpáticas à peça de Alencar apareceu no dia 22 de setembro no folhetim sem assinatura do jornal *O Globo*, em que o articulista, além de defender *O Jesuíta* como um drama histórico - embora o personagem Samuel não tenha existido de fato – parece compreender o significado da personagem no interior do drama, e afirma:

O Dr. Samuel é o sentimento, a palavra de liberdade, que um século antes da independência do Brasil balbuciava o gigante americano sem força ainda para quebrar as cadeias coloniais que o algemavam, e foram lhe *graciosamente* tiradas dos pulsos quando o calor dos corações patrióticos fundiam-nas como a elos de cera.

O drama de *O Jesuíta* parte de um plano cuidadosamente elaborado pelo protagonista Samuel: de se fazer a independência do Brasil, através de uma revolução contra o domínio português, mas para isso, era necessário primeiro se fazer a nação. O plano é explicado pelo protagonista somente perto do final da peça:

SAMUEL – 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 isso 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. (ALENCAR, 1977, p.497)

O personagem afirma ter trabalhado durante vinte anos para a execução de seu ideal. Nesse tempo, tornou-se jesuíta, fez a sua carreira na Ordem, foi nomeado para o alto posto do “Vigário”, retornando ao Brasil como a mais alta autoridade da Ordem na então colônia, de onde saíra jovem. Para AGUIAR:

Podemos 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 aproveitar-se do poder da instituição para conseguir o seu intento, que era de outras ordens. (AGUIAR, 1984, p.175)

Para a personagem de Samuel, a palavra Brasil resumia os nomes de pai, de mãe, de irmãos, de todos esses ternos afetos que a Providência lhe negara, isto é, para ele, Brasil seria uma grande família. Uma família que, segundo AGUIAR, fora “montada sobre a reconciliação do homem com a natureza – cortejada como esplêndida.” (1984, p.176) Mas o seu drama, nesta peça, partirá de Estevão, seu filho dileto, ao se apaixonar por Constança, também uma enjeitada, filha do Conde de Bobadela – fato só mais tarde revelado ao espectador – e é justamente essa paixão que ameaça os planos do nosso protagonista Samuel, que planejara, durante anos, deixar seu filho como seu fiel sucessor nos planos da Independência da pátria.

Importa assinalar aqui que esta parece uma peça grandiosa de Alencar, diferente das suas comédias que apresentavam o interior das salas da Corte, da família. Em *O Jesuíta* verifica-se a presença de soldados, homens armados, corredores secretos e alçapões, gotas de narcóticos que fazem adormecer donzelas, enquanto o drama é apresentado ao gosto de um drama histórico com personagens que tiveram vida real: Conde de Bobadela, José Basílio (o futuro Basílio da Gama que escreveria *O Uruguai*), além das referências ao Marquês de Pombal e Gabriel Malagrida.

Seria tedioso usar parte deste capítulo para narrar os pormenores deste drama, portanto, devemos logo atacar no que pode interessar para nossa discussão acerca da representação dessa primeira *alteridade* na obra dramática de Alencar. Partindo para as personagens secundárias, José Basílio, tem a função dentro do drama de dar a ele uma “cor local histórica”, também formando com Inês um tipo de dupla que pode arrancar algumas risadas contidas dentro da peça. Ela é criada de Samuel, e Basílio está sempre a lhe dizer gracinhas e a lhe pedir comida. O truque de Alencar é trazer com a personagem da criada algumas identificações com o público do século XIX, através da representação do cotidiano.

Frei Pedro, reitor do convento, é apresentado como um padre de boa índole e contrário a toda sorte de conspirações e política, exibindo o lado odiando da ação de Pombal, pois, ainda que fosse um cumpridor dos desígnios da Companhia de Jesus e estivesse sujeito à autoridade de Samuel, era vítima inocente de maquinações e problemas que não dizem

respeito ao seu trabalho apostólico. A única coisa que parece saber é que deve obedecer a Samuel quanto a tudo que for importante para a Ordem e para os jesuítas.

O Conde de Bobadela é apresentado no drama como altivo e fiel soldado da Coroa portuguesa, de temperamento nobre, caráter reto e implacável disposição. Oferece a Estevão um posto em suas fileiras militares, depois de reconhecer nele um jovem de valor. Através das falas desse personagem, a Coroa portuguesa se vê representada:

CONDE – [...] O homem pertence à sua pátria e ao rei: uma é sua mãe, o outro é seu senhor na terra. Quem tem esses dois bens supremos não deve alimentar uma vil e mesquinha abastança. Siga os exemplos que lhe dão tantos cavalheiros portugueses. Conquiste por seu valor o heroísmo daquilo que a fortuna lhe negou. Crie um passado nobre e ilustre; encha a sua existência de efeitos brilhantes. Falta-lhe um nome! Pois bem; já que seus pais se esqueceram de escrevê-lo sobre um assento de batismo, grave-o com a ponta de sua espada nos muros de uma praça tomada de assalto, ou num campo de batalha. (ALENCAR, 1977, p. 469)

É claro que o *discurso* da personagem do Conde de Bobadela representa um lugar-comum dentro de uma tradição cultural portuguesa, aquela que Alencar entendia e conhecia como a que sempre pretendeu ser representada pelos grandes feitos, atos de heroísmo, patriotismo, além de uma enorme subserviência ao rei. O cavaleiro português deve ser exemplo de bravura, coragem, e o *discurso* do Conde de Bobadela - aqui retomando o que foi apresentado no primeiro capítulo – é aquele que desempenha um papel na sociedade, expressa convicções, e dentro da peça terá seu *discurso* competindo ou complementando tantos outros.

Já que uma peça é um confronto de *discursos*, de *atores sociais*, dependendo do desenrolar do enredo, da escolha temática, das punições dos vilões, das redenções dos mocinhos, podemos vislumbrar um *discurso principal*: o *discurso* do autor enquanto dramaturgo. No caso do dramaturgo Alencar, se por um lado, enquanto o *discurso* pode conter pistas que nos levem ao seu posicionamento diante de uma sociedade em constante transformação; por outro o *discurso* é apenas um momento de uma prática social, com isso não podemos bater o martelo, apenas supor determinados posicionamentos. Mas vale dizer aqui que Alencar, desde as cartas que ainda assinava como *Ig* sobre a polêmica da *Confederação dos Tamoios*, sempre se colocou com rígidas e claras posições políticas e literárias para a sociedade, o que pode, até certo ponto, facilitar numa pesquisa como essa.

O fato é que o Conde é a representação de um ator social, aquele que valoriza a tradição portuguesa, defende a Coroa e afirma: “eu o acusarei contra o povo, contra os

jesuítas, contra todos. Não se dirá que um aventureiro zombou do Conde de Bobadela e lutou impunemente contra a Coroa de Portugal. (ALENCAR, 1977, p. 441)

Pelas próprias palavras de Alencar, o Conde de Bobadela é:

O Governador de ânimo varonil, energético em suas resoluções, mas de maneiras afáveis, verdadeiro fidalgo, suscetível de rasgos cavalheirescos, não há uma cena em que ele não seja grave e circunspecto, ainda mesmo quando cede à ternura paterna. (ALENCAR, 1977, p.277)

Num final que pretende redimir a todos os outros personagens como Samuel, Estevão e Constança, o que o espectador toma do Conde de Bobadela são as ideias de coragem, dedicação, nobreza e valentia, tornando-se um pouco mais simpático aos olhos do espectador ao permitir o casamento entre Estevão e Constança, uma vez que Estevão não é visto por ele como um conspirador contra a Coroa. Mas o Conde ainda representa o opressor da pátria. Samuel lhe revela conhecer o segredo da paternidade de Constança, o que reafirma sua marca de “possuidor de uma mulher” fora das regras do matrimônio, numa condição de “possuidor”, à força, de uma terra virgem.

Magoado com a Corte do Rio de Janeiro, aquela que não soubera apreciar *O Jesuíta*, o autor critica a plateia no Brasil por não parecer empenhada como deveria sobre as questões nacionais do teatro no Brasil, e afirma:

Se o autor em vez de situar a sua cena no Rio de Janeiro, a colocasse em Lisboa; se o Dr. Samuel, ideal do precursor brasileiro, que em 1759, quando a independência do Brasil era um impossível, sonhava a realização dessa quimera, ao contrário representasse no drama um restaurador português, concebendo o plano ousado de arrancar sua pátria ao jugo tirânico do poderoso Filipe II, é provável que os estímulos patrióticos da colônia lusitana levassem ao teatro uma pressurosa multidão disposta a aplaudir, ou pelo menos a animar o tentamen do escritor.

Mas os brasileiros da corte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional. Isso apenas serve para eleição. [...]

A plateia do Teatro de S. Pedro, então como hoje, não suportaria semelhante reivindicação história. Dou-lhe toda a razão; é portuguesa na máxima parte; [...] É porém triste e deplorável que nesta cidade de trezentas mil almas, capital do império brasileiro, haja um público entusiasta para aplaudir as glórias alheias; e não apareça nem a sobre dele quando se trata de nossa história, de nossas tradições, de nossos costumes, de que é a nossa alma de povo. (ALENCAR, 1977, p.264)

3.5 Samuel – um discurso entre a pátria e o indivíduo

Uma vez que uma obra dramática pode conter uma competição ou reiteração dos *discursos*, voltamos para o personagem do Dr. Samuel - aquele que nos apresenta, por outro lado, uma crítica da relação colônia x Metrópole. Dr. Samuel e Conde de Bobadela são antagonicos no drama *O Jesuíta*. Enquanto o primeiro planeja a independência, o Conde representa o colonizador, o inimigo, e Samuel afirma:

SAMUEL – Brasil!...Minha pátria!... Quantos anos ainda serão precisos para inscrever teu nome hoje obscuro no quadro das grandes nações? Quanto tempo ainda serás uma colônia entregue à cobiça de aventureiros, e destinada a alimentar com as tuas riquezas o fausto e o luxo de tronos vacilantes? [...] Antigas e decrépitas monarquias da velha Europa! ...Um dia compreenderéis que Deus quando semeou com profusão nas entranhas desta terra o ouro e o diamante, foi porque reservou este solo para ser calcado por um povo livre e inteligente! ... (ALENCAR, 1977, p.455)

É através do personagem de Samuel que serão colocadas em cena as questões da independência, do amor pela pátria, da necessidade de lutar contra os colonizadores, pois Samuel não teme, e afirma:

SAMUEL- [...] Ainda não chegou o momento de nos encontrarmos face a face: ele, o poder da velha Europa; eu, a alma da jovem América. [...]

Tu ousaste, Sebastião de Carvalho... E tiveste razão! Trocadas as posições, eu ministro de Portugal, faria o mesmo, e abateria de um golpe o poder colossal que te ameaçava! Mas ainda não venceste, não! Podes rasgar o hábito e matar o frade, mas o homem do futuro viverá! (ALENCAR, 1977, p.466)

Contudo, Samuel já é um homem de idade, por isso, deve convencer seu filho Estevão a continuar sua obra, e demovê-lo da ideia de acompanhar Constança, sua amada. Mas ao perceber o irremediável amor entre os dois, Samuel propõe à jovem que se entregue a seu amante abrindo mão do casamento para que ele possa seguir suas tarefas revolucionárias. Estevão, ao ouvir a mulher proferir tal proposta, a repele com palavras brutais.

Aí está a queda de Samuel, a curva do drama de Alencar: um homem entre a missão revolucionária da independência e o amor de pai. Nas cenas finais, Samuel suspende a ameaça contra a amada de seu filho Estevão, suspende também as execuções que estavam planejadas, reconcilia-se com Estevão e Constança, casando-os ao pé do altar. No final, no momento em

que o Conde invade o convento com seus soldados, encontra um homem que parece ter se reconciliado consigo mesmo, com Deus, com os seus, e com a pátria:

SAMUEL: Conde de Bobadela, governador do rei de Portugal, eu te emprazo para daqui a um século. A 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 vês 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!... (ALENCAR, 1977, p.498)

De acordo com AGUIAR (1984, p.186), a peça é toda descrita a partir do ponto de vista de seu protagonista Samuel, com sentido de descoberta de que o homem, por trás de sua força, em sua natureza é frágil, devido aos contraditórios princípios que o compõem, enquanto:

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 emprego da violência, se transforma num homem igualmente despótico. Este é o 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 ideal de tolerância. (AGUIAR, 1984, p.186)

Samuel descobre-se frágil pelo amor de pai e afirma: “sem ele, sem essa ressurreição da minha vida, o que sou eu? Uma sombra!... Meu Deus! Por que dando o homem a inteligência e formando-o a tua imagem, lhe deixaste um coração?” (ALENCAR, 1977, p.471)

Segundo o próprio Alencar (1977, p. 272), Samuel não chega a ser um conspirador, e sim um revolucionário, aquele que prepara os elementos de uma grande concepção para sua terra natal – aquela que ele admira. Para isso, é necessário criar-lhe um povo, para que ela seja livre e respeitada. Para este fim, deve chamar as raças perseguidas da velha Europa, oferecendo-lhes uma pátria, enquanto conta com a catequese para atrair os selvagens e dar-lhes também um país em forma de civilização. Samuel “é o ideal de um desses políticos ignotos que no fundo de sua cela agitavam e revolviam o mundo: é a Companhia personificada” (ALENCAR, 1977, p.277), aquela mesma Companhia que sonhava com a separação das colônias da América “quando sentia que a Europa escapava-lhe”. (ALENCAR, 1977, p.277) E ainda:

Samuel é severo; se às vezes quando fala ao filho sua palavra rígida comove-se, nunca despe a gravidade própria do homem, cuja existência é uma incessante meditação. Nas suas menores ações revela-se a preocupação deste grande espírito, que só vive para uma ideia.

Os traços do jesuíta e suas práticas, especialmente as sutilezas e reservas, não pertencem a nenhum autor, mas à história da Ordem, que imitou o seu instituto secreto da velha maçonaria e dos francos-juizes da Alemanha. (ALENCAR, 1977, p.272)

Alencar defende a opinião dos folhetinistas d'*A reforma* e d'*O Globo* que afirmaram que o protagonista Samuel não seria um personagem histórico, mas “a personificação de um povo e de uma raça, que surgia no solo americano. (ALENCAR, 1997, p.270) Samuel acreditou na providência divina para a realização de um grande pensamento, vislumbrando na figura de um velho frade, um pobre cigano, um índio adormecido, as pedras angulares de um majestoso edifício, “novo capitólio do alto do qual uma nação poderosa dará leis do mundo! ... Ei-los!... A religião, a miséria, a raça!”(ALENCAR, 1977, p.459) Um herói colocado entre o amor e o civismo, aquele que: reproduziria a luta de dois sentimentos igualmente poderosos, e renovaria a situação muito dramática do antagonismo do homem com o cidadão no mesmo indivíduo. (ALENCAR, 1977, p. 270)

Para Samuel, Estevão é o filho que Deus lhe enviou para consumir a obra que ele havia começado, aquele é que, segundo ele deve galgar a glória “de ser mais do que um rei; deve ser o libertador de sua pátria.” (ALENCAR, 1977, p.477) Por essa mesma glória, segundo Samuel, a Providência envia à terra alguns entes privilegiados, que passam pelo mundo como meteoros. Seu filho, Estevão, deve ser o representante dessa conquista, abrindo mão do projeto familiar, dos amigos, das afeições, tudo pelo seu destino, tudo pela ideia que Samuel admite ter adquirido ainda na juventude, uma mesma religião de ideia que, segundo ALENCAR:

[...] 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, energético e majestoso?

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 e 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 nesta frágil argila. (ALENCAR, 1977. p.270)

Com o final alegórico do drama, a partir da fuga de Samuel por uma porta falsa ao fundo, FARIA (1987, p.157) destaca a interpretação de Luis Leitão ao afirmar que “não

puderam agrilhoar o corpo, porque ele representava uma ideia e a ideia ficou esvoaçando serena e fúlgida sobre o continente de Colombo.”¹⁶

Mas importa assinalar que, se o drama *O Jesuíta* se desenvolve em pleno século XVIII, o alvo de Alencar era o público fluminense do século XIX: “um homem à beira ou em pleno processo de *civilizar-se*”. (AGUIAR, 1984, p.176) Tanto Samuel quanto Estevão foram enfeitados, agora filhos da mesma Igreja, sendo eles também filhos dos tempos bárbaros do longo processo da colonização. Para AGUIAR (1984, p.187), quando Samuel propõe a Constança que se entregue a Estevão sem casamento, também coloca em jogo a moral familiar, e a recusa de Estevão simboliza uma perspectiva nova dentro da moralidade, dentro dessa construção da uma moralidade burguesa, “civilizada”:

A imagem de uma pátria construída sobre a violência e a devassidão sucede à 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 designo se cumpra, nele também se integra, ainda que apenas no plano da ideia, pois deve desaparecer devido a seu conflito com o 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 todos, integrando-os no seu seio; tudo reforçado pelo fato de essa pátria, que na ficção da peça aparece como um ente imaginário, se identificar com a pátria real, que é a da plateia do espetáculo ou a dos leitores do texto. (AGUIAR, 1984, p.187)

Com o término da peça, ficamos com o sentimento de que tudo se resolveu de forma muito rápida e fácil, de uma hora para outra. Samuel, que levava uma vida inteira arquitetando seu plano de independência da nação, parece se arrepender muito rápido. O “final feliz” entre Constança e Estevão também parece amenizar as diferenças entre Samuel e o Conde de Bobadela. Segundo AGUIAR, “é tudo positivo demais, na gestação da pátria, para que o drama enquanto tal seja convincente” (1984, p.188), e enquanto o início da peça nos apresentava um Samuel patriota, pai e sacerdote, no final nos deparamos com um homem que parece ter resolvido seus conflitos numa boa e simples conversa, sem o devido tempo para amadurecer tais ideias, pois:

O drama cai na artificialidade. Falta a sensação do abismo, da queda vertiginosa, falta o impacto destruidor dessa queda, ou pelo menos esse impacto fica consideravelmente amenizado. Não cabem abismos nem fissuras irremediáveis na imagem da nova pátria. Se

¹⁶ Citação tirada de LEITÃO, Luís. “O Jesuíta”. In: Alencar, José de *O Jesuíta*, 2 ed. Rio, Garnier, 1900, p.XXVI

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. É assim que, [...] medra, em tons muito claros, a comédia da desejada integração da nacionalidade no horizonte burguês do século XIX.

4 O ÍNDIO NO TEATRO DE ALENCAR

4.1 Uma visão catequética do índio no Brasil e a inconstância da alma selvagem

Quando decidimos que esta pesquisa deveria abordar a representação do português, do índio, do negro e do francês na obra de Alencar, já nos deparamos com o principal desafio desta dissertação: responder a questão de por que um romancista como Alencar, tão empenhado em dar aos índios um lugar nos romances, parece ter, de forma consciente ou não, optado por deixar o indígena de fora de suas peças. Aqui ficará o desafio de responder por que o índio não foi representado dentro do teatro de Alencar.

Uma possível resposta parece, num primeiro momento, óbvia quando pensamos que o autor esteve, desde o início, empenhado em concretizar por aqui um teatro realista brasileiro: aquele que poderia representar fielmente a nossa sociedade da Corte, o interior das casas, as relações familiares e vida burguesa, sendo, nesse caso, por outras razões, o romance o melhor meio de concretizar um projeto romântico de dar aos índios uma identidade que lhe fora negada. Porém, mesmo que mínima, há no teatro alencariano uma participação do índio Garcia que, para esse capítulo, pode servir para exemplificar algumas questões abordadas nesta pesquisa.

Ao voltarmos na questão da tradição de um teatro de catequese no Brasil – a mesma abordada no capítulo anterior - retornamos ao ponto que por ora pode interessar para a identificação do indígena na obra dramática de Alencar, ou melhor, sua pouca presença, quase ausência: a tradição de uma arte que começa em nosso país como instrumento obsessivo de salvação das almas. Se hoje, de certa forma, parecemos treinados pelos estudos antropológicos a olharmos para o índio e aparentemente respeitarmos seus valores e costumes, devemos também evitar cometer os erros causados pela diacronia de um estudo a partir de uma visão do índio no período colonial, até os frutos da produção romântica do século XIX.

Se o legado romântico exaltara a figura do índio como um autêntico formador da nossa identidade em sua mais sublime expressão de originalidade, o século XVII ainda não pretendia a criação de uma Literatura que expressasse nossa essência - o que seria

impossível, uma vez que estamos falando de um século no auge do colonialismo português por aqui.

Os textos produzidos a partir da chegada dos portugueses nas terras do Brasil, até o século XIX, sempre nos apresentaram uma visão dos índios como selvagens, almas perdidas – aquelas que precisam ser “civilizadas”, “doutrinadas”. Anchieta inicia o teatro na era colonial, no Brasil, como representante do domínio português e dos projetos político-religiosos dos jesuítas, e o teatro foi o espaço de abordagem de muitos problemas, tanto pelo lado do dominado quanto pelo lado do dominador. No entanto, vale ressaltar que os registros que chegaram até nós sempre foram da versão do dominador. De acordo com CAFEZEIRO:

Agora, no âmago de noções formais do dominador (barroco, iluminismo), introduzimos a nossa identidade. É que, no bojo do cavalo da colonização, cresceram vertiginosas máscaras e marcas da implosão que surgirá na Tróia paródia oswaldiana. Estudamos a terra e seu cenário com o mesmo olhar: o entendimento que o índio fez a lição de Anchieta; a reação da terceira geração de brasileiros e de outros povos que aqui instauraram a sua brasilidade; neste encontro de terras e homens, na nudez dos que nascem e renascem como se engendrassem o primeiro passo na Lua. (1996, p.12)

Já no século XVII, podemos olhar para o *discurso* do Padre Vieira, como, por exemplo, no *Sermão do Espírito Santo*, para tentarmos compreender uma visão colonizadora de um dos mais importantes intelectuais do século XVII sobre o índio no Brasil, que dois séculos depois viria a ser a personificação de um herói nacional, dentro de uma Literatura empenhada em construir uma independência que, aparentemente, havia sido conquistada politicamente.

A literatura do século XVII ainda não pudera se enquadrar numa perspectiva à frente de seu tempo e de seu contexto, já que as “manifestações literárias” nas terras brasileiras galgavam outros objetivos no período colonial. Em meio a um árduo processo de colonização, Padre Antonio Vieira se inscreve aqui como um missionário de grande influência religiosa e política, exemplo da missão jesuítica no Brasil, e defendendo infatigavelmente, segundo alguns críticos, os direitos humanos dos povos indígenas, combatendo a sua exploração. Porém, uma interpretação sobre a relação de Vieira e o índio requer alguns cuidados para que não seja uma análise tendenciosa.

Para Pécora (1992, p. 423), o tema do índio em Vieira pode admitir múltiplas entradas por conta do emaranhado de equívocos que alguma fortuna crítica acumulou sobre ele. De um lado, um Vieira “progressista”: aquele que se opõe ao atraso da escravidão, em busca de uma

liberdade e igualdade como fundamentos de uma sociedade justa; já o segundo equívoco erra pelo lado contrário, vendo o progressismo de Vieira como uma face camuflada de um projeto autoritário e ideológico, em que sua oratória das boas intenções torna-se nociva aos valores indígenas promovidas pela Colônia, Metrópole e pela Igreja (PÉCORA, 1992, p. 424). Entretanto, o autor afirma:

Nem ilustrado, nem ideológico, nem libertário, nem retrógrado, Vieira precisa ser relido à luz da energia de seu estilo no campo de força das crenças de seu tempo; e retirá-lo daí é, instantaneamente, renunciar a um retrato crível de sua pregação (1992, p.424).

Entender a relação entre os jesuítas e os índios no século XVII torna-se fundamental para que seja evitado qualquer pré-julgamento da relação entre a missão dos jesuítas com os índios brasileiros. Ainda segundo Pécora, tanto para Vieira quando para os escolásticos:

O esforço da conversão é gesto cristão inalienável do contato com os novos povos, independentemente de seu grau de polícia, civilização ou racionalidade: um dever religioso que se impõe sobre qualquer consideração de inferioridade de natureza ou barbárie de costume. (PÉCORA, 1992, p. 425).

A relação entre os jesuítas e os índios deve-se primordialmente por uma relação da instituição eclesial, reforçando as missões jesuíticas no Brasil, como “condição de êxito da ação espiritual da Igreja e do fortalecimento temporal do Estado Português” (PÉCORA, 1992, p. 430). Se fora objetivo da Igreja cumprir o mandado de Cristo fazendo de todo o mundo um só rebanho, cabia aos jesuítas cumprirem seu papel de missionários para aqueles que mereciam, como direito de todos, conhecer a Palavra.

Segundo BOSI (1992, p.124), o empenho político do Padre Vieira com seus sermões o obrigava a induzir os ouvintes em geral a uma reconstrução dos conceitos a respeito dos valores da época, além de uma redistribuição das pessoas e dos grupos, o que nos faz pensar, nos dias de hoje, que aquela cultura seiscentista nada tinha de homogêneo nem de estático.

Se o século XVII já fora um período com muita codificação e pouca liberdade, encontramos também nos textos barrocos uma dicotomia entre o ortodoxo e a polissemia, num momento em que a cena do jogo social ganha destaque entre os manuais de civilidade, como *A arte da prudência*, pois ler o século XVII é levar em consideração que cada um deveria ocupar o seu devido lugar na sociedade, cada qual desenvolvendo seu papel, numa adequação ao contexto, evitando os excessos: nem muito, nem pouco.

A auto-repressão seiscentista nada mais é do que uma forma de adequação a um sistema vigente, no qual as normas já estão pré-estabelecidas e o indivíduo precisa desempenhar com maestria seu personagem num jogo de xadrez social. Segundo HANSEN (1996, p.79), no século XVII, a discrição é o diferencial da vulgaridade, e o papel do discreto é precaver-se da posição de um “espírito-fraco”:

Como o vulgar é definido como o “espírito fraco” levado pelo gosto confuso que se deixa enganar pelas aparências, discreto é aquele capaz de produzir aparências adequadas, porque tem o juízo. Assim, a discrição seiscentista é um saber ou uma técnica de imagem. (...) Como uma técnica da imagem retoricamente regrada, a discrição seiscentista prevê os excessos que hoje qualificamos como “libertinagem”, principalmente quando se trata do erotismo, mas todo excesso, no caso, é produzido como representação distintiva do privilégio de uma posição superior na hierarquia e que é ordenada segundo os esquemas da racionalidade da corte absolutista. (HANSEN, 1996, p. 79)

Poderíamos recorrer a muitas representações que se complementam nos sermões de Vieira, como representante da visão do colonizador sobre o índio no século XVII. Mas, especificamente, no *Sermão do Espírito Santo*, “pregado na cidade de São Luis do Maranhão, na Igreja da Companhia de Jesus, em ocasião que partia ao Rio Amazonas uma grande Missão dos mesmos religiosos”¹⁷, segundo CASTRO, Vieira elabora nessa passagem uma visão da literatura jesuítica sobre os índios, na qual se resume a idéia de que o gentio no Brasil era exasperadamente difícil de se converter (CASTRO, 2002, p.184).

O índio, tema recorrente nos sermões de Vieira, já fora assunto no *Sermão da Epifania*, pregado na Capela Real, em 1662, uma vez que o Padre e outros missionários retornavam a Lisboa, depois de expulsos pelos colonos, por causa das questões do cativo. Para BOSI (1992, p. 134), “o sermão é exemplar como xadrez de conflitos sociais, dados os interesses em jogo, obrigando o *discurso* ora a avançar até posições extremas, ora a compor uma linguagem de compromisso”.

Logo no início do Sermão, Vieira afirma serem suas palavras as do Cristo:

O Sermão que ouvistes não é meu, senão do Eterno Padre, que me mandou ao mundo, diz Cristo nesse evangelho, e o mesmo podem dizer todos os Pregadores, ao menos os que ouvís deste lugar. Os Sermões, as verdades, a doutrina que pregamos, não é nossa, é de Cristo. Ele a disse, os evangelistas a escreveram, nós a repetimos. (VIEIRA, 2001, p.417)

¹⁷ Informação em epígrafe IN VIEIRA, Antonio. Sermões, vol. 1. São Paulo: Hedra, 2001, página 417.

Já é possível percebermos, nesta passagem, um elemento recorrente no *discurso* missionário no Brasil. Em grande parte, os sermões iniciam-se por considerar as palavras sagradas não como suas, mas como de Deus. Desta forma, este recurso consegue envolver o receptor em seus textos, uma vez que estão atrelados às informações consideradas como verdades absolutas, incontestáveis pelo homem. Quem pode questionar a Palavra?

Nos *discursos* retóricos de Vieira, como este, o efeito causado é um reconhecimento da insignificância do homem diante da figura de Deus: onipresente, onisciente e onipotente, e o que se será revelado para o leitor nas linhas a seguir do Sermão são argumentos precisos e convincentes, com base nessa verdade cristalizada e impossível de ser contestada.

Para BOSI (1992, p. 128), o *discurso* de Vieira parece moralmente impecável, uma vez que apresenta uma Lei de Cristo como uma Lei que se estende a todos, sem privilégios:

Assim, toda lei que vem do alto (do céu sobrenatural e do céu natural) é justa e isenta. O firmamento é uno, sempre igual, como convêm as esferas lisas e incorruptíveis da astronomia ptolomaica. A Terra, ao contrário, crespa e revolta de acidentes, é que produz a disparidade, as montanhas e os mangues, o chão seco e o solo encharcado (BOSI, 1992, p.129)

Mais adiante no Sermão, Vieira afirma que, se por um lado as palavras do Espírito Santo são ditas a todos, por outro lado não ensina a todos, “pois que uns aprendem e outro não [...] porque pra aprender não basta só ouvir por fora, é necessário entender por dentro” (VIEIRA, 2001, p. 418). Nesta passagem, podemos identificar uma preparação do *discurso* do Padre para que seus ouvintes, se estão na condição daqueles que não ouvem, possam se abrir para a mensagem que lhes será revelada, pois “para converter almas, não bastam só palavras, são necessárias palavras e luz” (2001, p.418).

Já na terceira parte do Sermão, Vieira inicia uma forma de orientação em relação ao método, no qual é necessário aos apóstolos muito cabedal e amor para ensinar nas terras do Brasil. Segundo o Padre, estas dificuldades são causadas pela qualidade das gentes e pela dificuldade das línguas: “porque a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar a quantas há no mundo” (VIEIRA, 2001, p.422), cabendo a São Tomé a penitência de pregar a Palavra no Brasil, uma vez que fora incrédulo. Segundo Vieira, para ensinar homens infiéis e bárbaros é necessária a sabedoria, porém, muito mais necessário é o amor. E esta missão está diretamente ligada aos jesuítas, pois “o mesmo Cristo que os mandou pregar, o disse: (...) Ide por todo o mundo, e pregai a toda criatura” (VIEIRA, 2001, p.419).

Nas linhas a seguir, Vieira entrará na questão principal de seu Sermão, cujo *discurso* se baseia primordialmente na afirmação acerca da inconstância da alma selvagem no Brasil. Segundo o Padre, o árduo trabalho de ensinar aos selvagens nas terras brasileiras é árduo e espinhoso devido à naturalidade com que crêem e descrêem, não assimilando os valores religiosos transmitidos pelos jesuítas.

No trecho abaixo, verifica-se a facilidade com que os índios recebem a doutrina religiosa portuguesa e a facilidade com que perdem esses valores, de acordo com o Padre:

Não há Gentios no mundo que menos repugnem à doutrina da Fé, e mais facilmente a aceitem e recebam, que o os Brasis: como dizemos logo, que foi (e quando menos assim pode ser): e não porque os Brasis não creiam com muita facilidade, mas porque essa mesma facilidade com que crêem, faz que o seu crer em certo modo seja como não crer. Outros Gentios são incrédulos até crer, os Brasis ainda depois de crer são incrédulos: Em outros Gentios a incredulidade é incredulidade, e a Fé é Fé; nos Brasis a mesma Fé, ou é ou parece incredulidade. (VIEIRA, 2001, p. 423)

Para CASTRO (2002, p. 190), citando Anchieta, essa “inconstância” está atrelada ao que ele denomina como uma “bulimia ideológica dos índios”, uma vez que demonstrava, na medida do possível, um intenso interesse com que escutavam e assimilavam a mensagem do colonizador acerca de Deus, a alma e o mundo:

[...] pois, repetia-se, o que exasperava os padres não era nenhuma resistência ativa que os ‘brasis’ oferecessem ao Evangelho em nome de uma outra crença, mas sim o fato de sua relação com a crença era intrigante: dispostos a tudo engolir, quando se os tinha por ganhos eis que recalcitravam, voltando ao “vômito dos antigos costumes” (Anchieta 1555:II, 194).

Mais adiante, em relação ao árduo trabalho com os “selvagens”, Vieira afirma: “há de se estar sempre ensinando o que já está aprendido, e há-se de estar sempre plantando o que já está nascido, sob pena de se perder o trabalho e mais o fruto” (VIEIRA, 2001, p.424), enquanto “há-se de assistir, e insistir sempre com eles, tornando a trabalhar o já trabalhado, e a plantar o já plantado, e a ensinar o já ensinado, não levantando jamais a mão da obra, porque sempre está por obrar, ainda depois de obrada” (VIEIRA, 2001, p. 425).

De volta às palavras de CASTRO, a afirmação vieiriana projeta uma analogia entre os povos aos quais será propagada a Palavra pelos missionários e as estátuas de mármore e de murta, uma vez que “a memória e a tradição são o mármore identitário de que é feita a cultura” (2002, p. 195) enquanto as estátuas de murta devem ser, constantemente, aparadas e

remodeladas pelos jardineiros. Os trabalhos com os índios no Brasil devem, a todo o momento, ser refeitos, pois o missionário nunca conseguirá dar por concluída a sua missão com aqueles de almas inconstantes.

Entrando, no terreno dos estudos acerca da formação e construção da identidade nacional, na qual essa mesma questão do índio será abordada numa nova perspectiva, segundo SANTIAGO (1978, p. 11), a figura do indígena como formadora de parte da nossa identidade está diretamente ligada à cultura do colonizador x a cultura do colonizado, pois, desde as cartas dos portugueses, os índios eram descritos como pré-dispostos a repetir gestos religiosos, o que coloca em questão se esta inconstância afirmada por Vieira seria nada mais que uma mera teatralização e “falsa assimilação” de uma cultura que lhes era imposta, tornando, assim, a América Latina um lugar de *discurso* de assimilação e agressividade, de aprendizagem de reação.

Ainda sobre a incredulidade do selvagem brasileiro, para PÉCORA, “a ausência de resistência é, na verdade, maneira de furtar-se ao aprendizado da doutrina, é uma especificação de um *topos* mais amplo brandido por Vieira”. (1992, p.453)

Segundo CASTRO (2002, p.208), parte da assimilação indígena e “aceitação” da cultura dominante estaria relacionada, diretamente, com a afirmação de Anchieta, na qual os europeus eram para os índios mensageiros da exterioridade, familiares de almas e da morte, enquanto que lhes apresentavam uma perspectiva de cultura, como mostra o trecho a seguir:

Uma cultura não é um sistema de crenças, mas antes – já que deve ser algo – um conjunto de estruturas potenciais de experiência, capaz de suportar conteúdos tradicionais variados e de absorver novos: ela é um dispositivo culturante ou constituinte de processamento de crenças. Mesmo no plano constituído da cultura culturada, penso que é mais interessante indagarmos das condições que facultam a certas culturas atribuírem às crenças alheias um estatuto de complementaridade ou de alternatividade em relação às próprias crenças. (CASTRO, 1992, p.209)

CASTRO afirma ainda que, de acordo com as cartas jesuíticas, no início os padres foram vistos pelos índios como uma espécie poderosa e se deixavam guiar cegamente pelas santidades, mas, pouco a pouco, os jesuítas perceberam que o tipo de crença depositada pelos índios não seria exatamente aquela esperada por eles, daí a afirmação de Vieira: “ainda depois de crer, são incrédulos”. A verdade é que “os Tupinambá faziam tudo quanto lhes diziam profetas e padres – exceto o que não queriam” (2002, p.219).

Ao iniciar a parte V do Sermão, Vieira afirma que os ensinamentos acerca da doutrina de Cristo estão acessíveis a todos, o que não exclui, mesmo assim, a figura do índio. Ao mesmo tempo em que lhes reduz a uma alma selvagem, embrutecida, e inconstante, acredita na redenção da alma humana e na missão dos missionários:

Está dito, e está provado. Mas que se tira ou colhe aqui? Parecerá porventura aos ouvintes, que esta doutrina é só para os Pregadores da Fé, para os Religiosos, para os Missionários, para os Pastores e Ministros da Igreja? Assim será noutras terras: nestas nossas é para todos (VIEIRA, 2001, p.435).

Na parte VI, Vieira apresenta, como contraponto, a questão da antropofagia no ato catequético, uma vez que as guerras no ato missionário são para o Padre alvo de inúmeras críticas em seus Sermões, já que, através dessas atitudes, os colonizadores descem a um grau mais baixo do que os selvagens. Por fim, na última parte do Sermão, reafirma-se a crença na passagem dos selvagens para a comunidade dos católicos, além de fazer uma crítica aos senhores dos escravos, terminando com a criação de um espetáculo aterrorizante que reúne senhores e escravos que não ouviram a Palavra. E se, segundo Vieira, está dito e está provado, assim termina o *Sermão do Espírito Santo*:

O Espírito Santo, que hoje desceu sobre os Apóstolos e os ensinou, para que eles ensinassem ao mundo, desça sobre todos vós e vos ensine a querer ensinar, ou deixar ensinar aqueles a quem deveis a doutrina, para que eles por vós, e vós com eles, conseguindo nesta vida (que tão cara vos custa) a Graça, mereçais gozar na outra, com grandes aumentos, a Glória. (VIEIRA, 2001, p.440)

4.2 A estilização do índio na proposta romântica

Não podemos deixar de considerar que o texto de Vieira esbarra, principalmente, nas questões das práticas religiosas que não podem ser substituídas, uma vez que a fé indígena na sua crença politeísta difere do cristianismo do colonizador. A visão acerca do índio, desde a chegada dos portugueses até o século XVII, parece perpetuar uma imagem colonizadora do indígena brasileiro, uma vez colocado como selvagem e como aquele que cultivava a prática do canibalismo – a mesma representação do canibalismo que já fora encomendado aos pintores

pelos portugueses com a finalidade de propagar uma imagem dos indígenas do Brasil no período colonial.

Enquanto que alguns críticos ainda considerem que Vieira tenha lutado pelos direitos dos índios, o Sermão lhes configurou como meros repetidores de uma cultura que lhes era imposta, sem absorver qualquer valor de ordem religiosa. Porém, se pensarmos no texto como um gênero localizado numa determinada prática histórica, social e cultural, o *Sermão do Espírito Santo* reflete a excelência de uma habilidade acerca do *discurso* retórico de Vieira, destacando-se no século XVII como detentor de tamanha engenhosidade, transitando com maestria entre a teologia, a política e as Letras seiscentistas.

Seu *discurso* pretende, acima de tudo, valorizar e direcionar o trabalho dos missionários no Brasil, além de se estabelecer a partir das práticas sociais do século XVII, funcionando como um farol de regras de um comportamento que deveria se adequar às normas de uma sociedade vigente, em busca da salvação prometida a partir do controle das emoções pelo desenvolvimento de uma racionalidade.

Inserido agora numa nova perspectiva de tempo e espaço, o índio reaparece no cenário literário brasileiro pelas asas do movimento romântico, a partir do século XIX. De acordo com CANDIDO (2007, p. 327), para o movimento romântico o patriotismo torna-se dever e estímulo, e cantar sua terra não deixa de ser uma larga contribuição para o progresso. Assim, no século XIX, é fundada uma literatura de caráter autônomo, e o índio, que fora alvo certo da colonização, objeto da catequização, “alma selvagem” e embrutecida, segundo Vieira, quase dois séculos depois se torna elemento de principal representação da sensibilidade patriótica.

Para JOBIM (1987), desde a carta de Pero Vaz de Caminha já se vislumbrava uma visão edênica da nossa terra, na qual o índio é visto como inocente, porém representante da figura de um homem bárbaro, primitivo, incapaz de guiar a própria vida e, citando Gonçalves Dias: “a catequese seria a cobiça disfarçada em religião”, pois, nas terras brasileiras, a Literatura traumatizara os indígenas desde o princípio. Assim, como conciliar o herói original do Brasil com um membro de uma raça inferior à do colonizador, como nos apresentara Padre Vieira?

Segundo SODRÉ, a moderna cultura ocidental – aquela que vem desempenhado o papel do triunfo da humanidade absoluta – “dá-se a partir de um ordenamento espacial

centrado na Europa” (1999, p.54), e assim, o humano universal criado a partir de uma concepção cultural que poderia espelhar as realidades do universo burguês europeu, “gerava necessariamente um “inumano universal”, a outra face da moeda, capaz de abrigar todos os qualificativos referentes a um “não-homem”: bárbaros, negros, selvagens.” (SODRÉ, 1999, p.54). Portanto:

Considerar as diferenças (os índios, por exemplo) como seres “fora da Humanidade”, proscritos pela própria natureza”, era inclusive uma atitude perfeitamente coerente num humanista como Francis Bacon. A vitória do humanismo e do conceito de cultura a partir do século dezoito agudiza as posições discriminatórias (e escravistas), fundadas numa concepção espacial destinada a reprimir todas as manifestações ditas “primitivas”. (SODRÉ, 1999, p.54)

O fato é que a suposta formação da identidade da cultura brasileira está diretamente ligada à dialética em ser e o não ser o outro, na qual a figura do índio representa, não só uma busca de uma possível raiz, como a perda de uma suposta originalidade massacrada com as barbáries da colonização. Ainda para SODRÉ:

Persiste ainda hoje a utopia civilizatória da Europa. Após cinco séculos de colonização da América, os europeus – diretamente ou por meio das elites nacionais mediadoras, atualmente secundadas pelas elites dos meios de comunicação – continuam reproduzindo o *discurso* de enaltecimento de seu valor universalista, como garantia da colonialidade do poder. (SODRÉ, 1999, p.33)

De acordo com o argumento de SANTIAGO, em “Apesar de dependente, universal”, desde o início de nossa história somos memorizadores e repetidores de uma cultura dominante. O que nos é autêntico? Por este ângulo, pode parecer um absurdo completo a tentativa de uma literatura nacional como projeto de autenticidade. Rengear o “outro” é renegar as raízes do nosso pensamento, que está impregnado de verdades europeias, enquanto outro caminho é aceitar a cultura dominante como elemento fundamental para nossa construção intelectual, na qual a cultura dominada se exercita dentro de um outro espaço, um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e das reações de dominados, como mostra o trecho:

O texto colonial no Brasil é o farol que ilumina e codifica os novos valores que vão surgindo de maneira anárquica, mas dependente (social, econômica, culturalmente) [...] A consciência nacional só pode surgir de formas de compromisso, de um entrelugar que passa a ser definidor não mais do puro exotismo europeu, nem da pura exuberância brasileira, mas da contaminação do exotismo sobre a exuberância e vice-versa. (SANTIAGO, 1982, p 110)

Logo em seguida, sobre o século XVIII, de acordo com CANDIDO (2007, p.327), o movimento arcádico significou para nós a “incorporação da atividade intelectual aos padrões europeus tradicionais, ou seja, um sistema expressivo, segundo o qual se havia forjado a literatura do Ocidente” (2007, p.327), enquanto que, a partir do movimento romântico, no Brasil, nossa literatura pôde se adequar ao momento presente, compensando os prejuízos passados do processo da colonização, “uma vez que seria impossível guardar as vantagens do universalismo e do equilíbrio clássico, sem asfixiar ao mesmo tempo a manifestação do espírito novo na pátria nova”. (CANDIDO, 2007, p.327).

CANDIDO (2007, p.328) destaca ainda as palavras de Macedo Soares, num ensaio de 1857, em que o autor lamentava o fato dos escritores brasileiros não se esforçarem por dar à nossa literatura uma categoria equivalente às europeias:

Entretanto – ajunta – não se carece de muito: inteligência culta, imaginação viva, sentimentos e linguagem expressiva, eis os requisitos subjetivos do poeta; tradições, religião, costumes, instituições, história, natureza, eis os materiais.

[...] Os costumes são, se assim me posso exprimir, a cor local da sociedade, o espírito do século. Seu caráter fixa-se mais ou menos segundo as crenças, as tradições e as instituições de um povo. Eles devem transparecer em toda poesia nacional, para que o poeta seja compreendido pelos seus concidadãos.

Quanto à natureza, considerada como elemento da nacionalidade da literatura, onde ir buscá-la mais cheia de vida, beleza e poesia [...] do que sob os trópicos?¹⁸

O que importa assinalar com o movimento romântico, no Brasil, é a constituição de uma ruptura literária, um novo olhar para as questões locais, numa tentativa de acentuar literariamente os traços originais de um povo que buscava, acima de tudo, sua afirmação identitária. Mas para essa literatura que pretende afirmar uma identidade nacional ou local, outro fator importante, segundo HALL, é o *mito fundacional*:

Uma estória que localiza a origem da nação, do povo e do seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico. (HALL, 1998, p.54).

Segundo RIBEIRO (1996, p.77), nossos escritores, em meados do século XIX, já se deparavam com a agravante necessidade de repudiarem a origem portuguesa,

¹⁸ Macedo Soares, CONSIDERAÇÕES SOBRE A ATUALIDADE DE NOSSA LITERATURA, III, EAP, n°3-4, p.396-397 (1857).

tão recente, tão presente e tão incômoda ainda! Assim, as suas tentativas de criar, no campo simbólico, uma ascendência indígena respondem às necessidades de encontrar uma origem e uma tradição diferentes daquelas que, efetivamente, haviam nos forjado enquanto nação e enquanto cultura. A adoção de uma natureza tropical como *imagem* da pátria tem as mesmas raízes e motivações. (RIBEIRO, 1996, p.80)

O que podemos verificar na literatura brasileira a partir do século XIX são inúmeras tentativas de representação do índio como a expressão de uma suposta identidade nacional, aquela que fora corrompida pelo colonizador. Para isso, antes de chegarmos em Alencar, CANDIDO destaca a contribuição de Gonçalves Dias, que procurou representar o indígena através de uma visão geral, “por meio de cenas ou feitos ligados à vida de um índio qualquer, cuja identidade é puramente convencional e apenas funciona como padrão” (2007, p.494), em oposição a Alencar, que mais tarde pretendia transformá-lo em personagem, particularizando-o, e tornando-o mais próximo a uma análise sensível do leitor. CANDIDO afirma ainda que:

Gonçalves Dias é um grande poeta, em parte pela capacidade de encontrar na poesia o veículo natural para a sensação de deslumbramento ante o Novo Mundo, de que a prosa de Chateaubriand havia então sido a principal intérprete. O seu verso, incorporando o detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu de visão, criou (verdadeiramente *criou*) uma convenção poética nova. Esse *cocktail* de medievalismo, idealismo e etnografia fantasiada nos aparece como construção lírica e heróica, de que resulta uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental. (2007, p.404)

Para o autor, o índio de Gonçalves Dias nos parece mais poético do que aquele apresentado por Magalhães, mesmo que não seja mais autêntico, sendo *I-Juca Pirama* uma dessas “coisas indiscutidas que se incorporam ao orgulho nacional e à própria representação da pátria, como a magnitude do Amazonas, o grito do Ipiranga ou as cores verde e amarela” (CANDIDO, 2007, p.405).

Para VERÍSSIMO (1998, p.264), o brasileiro de Gonçalves Dias estava não só em seu indianismo, mas pelo seu falar com o nosso povo, “na massa do sangue, e lhe vinha do nascimento e criação em um meio genuinamente brasileiro e de influências da raça indígena na formação da sua psique”, o que teria fortificado os estudos da história e etnografia nacional, enquanto COUTINHO (2004, p.79) afirma que Gonçalves Dias não tem seu índio ligado ao mito, “antes, lhe é contrário; substitui a ideologia pela realidade humana do índio.”, pois seu indianismo se realizava principalmente no “épico” e no “dramático”:

Além do mais, com sangue índio no coração, não deixava de falar em causa própria. Razão claríssima do seu indianismo original. Indianismo que difere do “exótico” (Cooper, Chateaubriand) e do nosso indianismo que o procedeu, convencional (Basílio da Gama, Santa

Rita Durão). (Houve um “clássico”, não raro pedante, que se fez indianista, e um indianista que se fez “clássico”, num sentido de “modelar”).

Indianismo três vezes autêntico, o de Gonçalves Dias:

- a) Pelo sangue (era ele filho de uma guajajara com um português);
- b) Pelo conhecimento direto dos indígenas com os quais conviveu (quando menino e nas excursões pela Amazônia);
- c) Pelos estudos que realizou (*Brasil e Oceania, Vocabulário da língua tupi*, etc.) (COUTINHO, 2004, p.79)

4.3 Alencar e sua proposta indianista

Segundo o próprio Alencar, no prefácio de *Sonhos d'Ouro*, de 1872, sua obra de ficcionista obedece a um plano:

A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização.

O período orgânico desta literatura conta já três fases:

A primitiva, que se pode chamar de aborígine, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalsamaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mão acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

Tracema pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda – *alma mater*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo plêndido.

Ao aconchego dessa pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem *O Guarani* e as *Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português. (ALENCAR, 1872)

A princípio, nos parece claro que Alencar teve, desde o início, com seus romances, o propósito de abranger os aspectos fundamentais de um processo de formação da cultura brasileira. Embora esta dissertação deva se preocupar com as representações do autor sobre as *alteridades* em seu teatro, não podemos deixar de considerar que foi, exatamente no romance,

que o autor teve a possibilidade de dar aos índios uma expressão mais significativa dentro da história da nossa literatura, embora pensar a figura do índio não seja pensar em *alteridade*, e sim, parte de uma formação intrínseca da cultura brasileira.

Pode-se dizer que o índio em Alencar estaria representado dentro de um conjunto por ele classificado como o grupo de romances históricos. Desde a crítica de Alencar à *Confederação dos Tamoios*, de Magalhães, o romancista já acreditava na possibilidade de ser o indígena excelente material para o romance histórico brasileiro. Para isso, voltamos a ideia de HALL sobre o mito fundacional, sobre o qual vão se debruçar todos os autores nacionais empenhados em estabelecer por aqui uma raça matriz da nossa cultura, recorrendo aos primórdios da nossa formação étnica, enquanto, ao mesmo tempo:

tudo isso propiciava aos que empunhavam a pena abordar os problemas da identidade, da liderança e da hierarquia. Identidade, liderança e hierarquia que foram rejeitadas no momento em que se começava a rejeitar Portugal; identidade, liderança e hierarquia que não existiam aqui por falta de tradição sócio-cultural. Para ambos os casos, a palavra escrita, o texto (tanto o descritivo quanto o ficcional), servirá como mecanismo de definição e estabelecimento dos valores sociais, políticos e econômicos da nova terra e da sua gente. (SANTIAGO, 1982, p.89)

Segundo FREYRE, há em Alencar um: “tropicalismo que torna sua literatura, atraente objeto de estudo para qualquer tentativa de reinterpretação da cultura brasileira como aspecto da cultura que [vinha] denominando lusotropical” (1955, p.03), enquanto Alencar revela-se como um tropicalista que não precisou repudiar a herança lusitana no Brasil senão:

o que essa herança lhe pareceu importar de imposição aos brasileiros, pelos escritores portugueses mais acadêmicos, de uma condição colonial ou subportuguesa, por ele julgada intolerável do ponto de vista da expressão literária ou da linguagem.

Este o aspecto de sua atividade que se procurara destacar nesta nova tentativa de interpretação sociológica da obra literária do vibrante cearense. (FREYRE, 1955, p.03)

O índio servia perfeitamente à ideologia romântica, principalmente de Alencar, pois era o americano que queria ser livre. E se na poesia, até então, já servira de tema, “jamais fora, como em Alencar, alçado a categoria de valorizador da nacionalidade” (COUTINHO, 2004, p.259).

Ainda para CANDIDO (2007, p.538):

Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com os seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida cotidiana. As Iracemas,

Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a “mentirada gentil” do Indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heróica, e a uma nação de história curta a profundidade do tempo lendário. (CANDIDO, 2007, p.538)

Ainda para COUTINHO (2004, p.258), “é possível que a vida dos selvagens esteja demasiadamente poetizada, que os costumes indígenas tenham sido algo deturpados pela fértil imaginação do romancista”, porém:

Isso nada altera o sentido e a significação do romance alencariano e coloca em maior relevo a intuição do autor. E não é difícil dizer por quê. A tendência universal do Romantismo, de remexer no passado nacional, de rebuscar nos escombros medievais o que de melhor aí ficara na alma e da tradição de cada povo, encontraria no Brasil a melhor receptividade, pois um dos nossos problemas era o de afirmar frente a Portugal o espírito nacional brasileiro, graças a qual queríamos ser independentes, não só do ponto de vista político, mas também do ponto de vista cultural. A nossa idade média, o mais recôndito e autêntico do nosso passado teria de ser, pelo menos poeticamente, a civilização primitiva, pré-cabalina. Seria através da valorização poética das raças primitivas no cenário grandioso da natureza americana, que alcançaríamos aquele nível mínimo de orgulho nacional que carecíamos para uma classificação em face do europeu. (COUTINHO, 2004, p.259).

Interessante pensar que o romance *O Guarani* chega aos leitores no mesmo ano em que Alencar apresenta ao público carioca sua primeira peça. Se, pelo teatro, como mostrado nos capítulos anteriores, Alencar estará completamente envolvido e engajado na proposta de formação de um teatro realista no Brasil, como romancista, seu caminho parece atender a outros propósitos – pelo menos nessa época.

O Guarani (1857), de José de Alencar, se inscreve na nossa literatura como talvez o mais significativo romance indianista nacional, configurando com *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), outros romances de Alencar, a tríade desta temática do autor, diferentes de outros de seus romances como *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), nos quais serão abordadas questões muito próximas às do teatro: a vida na Corte. Mas reduzir *O Guarani* a um título de romance indianista seria tirar dela seus méritos, pois seu campo de análise pode e deve ser mais abrangente do que apenas configurá-la como uma obra que vem a falar e exaltar a figura do índio como herói nacional.

Já nas primeiras páginas, os traços românticos do autor se tornam latentes pelas descrições exacerbadamente líricas de uma paisagem e natureza edênica, muitas vezes chegando a personificar os elementos que compõe este cenário no qual se passará toda história, como mostra o trecho:

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látego do senhor. (ALENCAR, 2007, p.15)

O rio Paquequer estabelece com o Paraíba uma relação de vassalagem, escravo – senhor. A partir deste trecho, podemos identificar o diálogo que irá permear todo o romance: a relação do índio Peri e D. Antonio, enquanto que a relação do índio com Ceci, mesmo que tenha ficado, ao longo do século, mais presente no imaginário dos leitores brasileiros, será secundária. O que estará em jogo, neste romance indianista, é a relação de dominação, hierarquia e vassalagem.

Dentro do romance, a representação da natureza como cenário constante de todo o enredo oferece ao leitor uma suposta reconstrução da fauna e flora no Brasil dos tempos remotos, fato muito curioso presente também em outras obras do autor, considerado por muitos críticos como o nosso mais importante escritor, do ponto de vista nacional, pois José de Alencar, por suas experiências e o sua proximidade com Ceará, absorve e se encanta com os índios, a passa a admirar e conhecer plantas e animais silvestres, descrevendo-os em seu romance de forma quase que científica, recorrendo o leitor às notas do autor no final de um romance como *O Guarani* e *Iracema*. Para COUTINHO:

Tanto *As minas de prata*, como *Iracema*, como *O Guarani* encerram mitos de significação nacional. No primeiro, o mito do tesouro escondido, que arrastou para os sertões brasileiros a onda de aventureiros e bandeirantes a que se deve o seu povoamento. Nos outros dois, o mito do bom selvagem, da pureza do americano, em contraste com a rudeza e ambição desenfreada e sem escrúpulos do branco europeu. São o próprio conceito de indianismo e a sua visão do índio que têm, para ele, valor mítico. (COUTINHO, 2004, p.260)

No romance sobre o índio Peri, há, sem dúvida alguma, a presença exagerada de imagens naturais, muitas vezes metaforizadas, com comparações diretas entre a descrição das personagens e o ambiente no qual se encontram, estabelecendo um contraste entre os hábitos dos homens brancos (colonizadores) e os índios. Num artigo de Machado de Assis, “*Iracema*”¹⁹, sobre o romance homônimo de Alencar, o autor afirma ser o romancista grande conhecedor, se não o maior, de nossa natureza, cujos romances *Iracema* e *O Guarani* apresentam um resultado fruto do estudo e da meditação de um autor muito consciente de seu ofício.

¹⁹ ASSIS, Machado. “*Iracema*”. Publicação do romance *Iracema – lendas do Ceará*, de José de Alencar. Biografia, introdução e notas: M. Cavalcanti Proença. Edições de Ouro.

Ainda para Machado, José de Alencar seria um competente pesquisador de um diálogo vivo e próprio do homem indígena, recriando para os leitores uma linguagem animada e sentida, o que pode ser mais facilmente comprovado com a linguagem dos índios em *Iracema*, uma vez que a linguagem de Peri, em *O Guarani*, aproxima-se mais dos outros personagens “brancos” do romance, fato justificável com as passagens em que o autor descreve Peri como um “homem branco em pele de selvagem”.

Ainda no mesmo romance, a linguagem em jogo não é apenas a do índio Peri, como também o autor pretende reconstruir uma Língua Portuguesa dos primeiros anos da colonização no Brasil, ambientado a história no início do século XVII. E o que o leitor pode perceber é uma proposta de reconstrução dos hábitos e costumes, linguagem, e a religiosidade de um povo formador do homem brasileiro atual, como a luta entre o espírito e a natureza humana pela qual passam alguns personagens, como Loredano.

Porém, é desde as primeiras páginas do romance que fica claro para nós leitores a proposta de José de Alencar com sua obra indianista: exaltar a figura do índio brasileiro, dar-lhe vida e significado, e finalmente fazer surgir na literatura nacional a presença de um herói das terras do Brasil. Se José Alencar já havia criticado os erros cometidos em *A Confederação dos Tamoios*, por Gonçalves Magalhães, ele pretende criar em *O Guarani* uma prosa poética, ou uma poesia em prosa, pois como o próprio autor afirmava, era preciso escrever um poema, mas não um poema épico tradicional, mas um verdadeiro poema nacionalista, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso, o que seria melhor realizado em *Iracema*.

É assim que José de Alencar pretende encantar os leitores do século XIX, mesclando a sutileza e coragem do índio Peri com uma ambientação de uma Idade Média europeia, aliada a toda sua tradição ocidental, adaptando também os valores do movimento romântico europeu à realidade brasileira, com o objetivo de fazer do índio Peri a exata personificação do herói nacional que há tanto tempo buscava nossos autores para a ratificação da nossa literatura, tendo a figura do índio como a representação do ser primitivo, cujo caráter está salvo das influências do homem civilizado, e símbolo da matriz do homem brasileiro, no preciso momento em que o país recém-independente precisa afirmar-se como nação.

SANTIAGO (1982, p.82) nos chama a atenção para a proposta de uma formação da consciência nacional, aquela que:

só pode surgir de formas de compromisso, de um entrelugar que passa a ser definidor não mais do *puro* exotismo europeu, nem da *pura* exuberância brasileira, mas da contaminação do exotismo sobre a exuberância, e vice-versa. Mas esta contaminação tem de ser na direção certa: a marca ideológica deve surgir no texto (ela sempre surge), indicando que a valorização é dada pela “realidade” (europeia) que é escrita inicialmente na frase, e não pela “realidade” que se lhe acrescenta por comparação. (SANTIAGO, 1982, p.110)

Se, para muitos críticos, a visão de José de Alencar pode soar falsa, excessivamente generosa ou estereotipada, ninguém poderá negar sua influência nas nossas letras nem a beleza do desencadeamento narrativo com que o autor nos apresenta a história de amor e devoção de Peri por sua amada Cecília, resultado de uma técnica narrativa que pretende envolver o leitor no período em que nossa literatura era ainda uma criança recém-nascida e muito vagarosamente pensava em dar seus primeiros passos. O efeito é uma tentativa de estabelecer, através do romance indianista, um passado heróico e lendário para o povo brasileiro, enquanto, para CANDIDO, as narrativas românticas:

[...] as mais das vezes, misturam-se inseparavelmente a fatos do enredo e a pintura de tipos, como em Macedo, Alencar, Bernardo ou Franklin Távora. Em todos, porém, ressalta a atenção ao meio, ao espaço geográfico e social onde a narrativa se desenvolve; e através desta corrente geral, o filete vivo e ardente da poesia alencariana, criando com o Indianismo uma nova província para a sensibilidade e visão do país. [...] o romance indianista constitui desenvolvimento à parte do ponto de vista da evolução do gênero, e corresponde não só à imitação de Chateaubriand e Cooper, como a certas necessidades já assinaladas, poéticas e históricas, de estabelecer um passado heróico e lendário para a nossa civilização, a que os românticos desejavam, numa utopia retrospectiva, dar tanto quanto possível traços autóctones. (CANDIDO, 2007, p.433)

Ao dar um *status* de valentia aos índios, como a Peri, Alencar lhe oferece uma espécie de altiva ética natural, e ao fazer par com Ceci, uma flor da civilização perdida em meio aos Aimorés e portugueses. Para AGUIAR:

Quando Ceci e Peri se perdem 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 índio, filho da terra. (AGUIAR, 1984, p.13)

4.4 Garcia – um índio do teatro de Alencar

Ao pensarmos na representação do índio no teatro de Alencar, somos obrigados a reduzir nossa análise a pouca participação do indígena na obra dramática alencariana, que só será personagem, e de curta participação dramática, na peça *O Jesuíta*.

Se, ao longo do movimento romântico, podemos verificar que o nacionalismo, através dos escritores românticos, mostrou-se de forma mais evidente na prosa e na poesia, podemos também afirmar que esses dois gêneros puderam incorporar, com muito mais facilidade, os elementos que singularizavam a cultura nacional em relação à do colonizador, entre elas a paisagem exuberante do Brasil e a presença do indígena. Por outro lado, o teatro, seria incapaz de reproduzir tais objetivos, o que se justifica pelas dificuldades que o gênero dramático por si só já impõe.

Por mais bela que fossem as representações da natureza em um painel ao fundo, a proposta de reprodução das maravilhas naturais do país se tornariam falsas, enquanto que o Indianismo, que fora plenamente realizado na poesia e no romance, apresentou-se de forma inexpressiva no teatro brasileiro. Para FARIA:

Pouquíssimas peças desse gênero foram escritas e encenadas, não despertando nem o entusiasmo no público, nem discussões entre os críticos e intelectuais. A história do teatro brasileiro registra tentativas dos seguintes escritores: Martins Pena, com *Itaminda ou o Guerreiro de Tupã*, peça que não foi nem representada nem publicada em seu tempo; Joaquim Manuel de Macedo, que conseguiu publicar *Cobé* em 1854 e encená-lo em 1859, mas sem muito sucesso [...], por fim, Bernardo Guimarães, que pôs em cena o drama *A Voz do Pajé*, em 1860, em Ouro Preto, sem repercussão no restante do país. Se houve outras tentativas, foram ainda menos importantes. (2001, P.79):

As peças que apresentavam uma proposta romântica foram escritas entre 1838 e 1852, quando já a partir de 1855 o teatro começa a sofrer a influência do teatro realista. Por algum tempo, os escritores no Brasil, ainda segundo FARIA, vão transitar entre uma corrente e outra, o que:

[...] nada impedirá, por exemplo, que um escritor faça dramas românticos aproveitando certos aspectos do realismo teatral. Ou que escreva romances românticos antes e depois de fazer sucesso com a encenação de peças realistas, como é o caso particular de José de Alencar. (FARIA, 2001, p.81)

Ainda sobre a impossibilidade de o teatro reproduzir cenograficamente a exuberância da natureza brasileira, o principal desafio do novo Ginásio Dramático, no momento em que começou a representar e trazer para o Brasil as peças do repertório do teatro realista francês, foi o de encontrar uma expressão cênica coerente com a nova proposta, uma vez que a plateia fluminense estava acostumada com as encenações de João Caetano, com seus figurinos típicos, telões pintados com paisagens exóticas, e seu comum estilo de interpretar de forma exagerada e eloquente.

Para o novo teatro, uma reforma cênica, cenográfica, na interpretação dos atores e na escolha do repertório era necessária e fundamental. Na cenografia, os painéis pintados deveriam ser substituídos por um mobiliário verdadeiro, a fim de reproduzir da forma mais fiel possível a sala de uma casa burguesa; os figurinos deveriam representar a moda na Corte; o estilo de interpretar deveria ser o mais natural possível, em oposição às antigas técnicas perpetuadas pelo Teatro S. Pedro de Alcântara.

Se, no capítulo anterior, já foi apresentado as condições em que a peça *O Jesuíta* fora escrita, vale lembrar que Alencar retoma a proposta do drama histórico justamente depois de já conhecer as técnicas e a linguagem do teatro realista – aquele mesmo que ele desenvolvera e lutara à favor nas suas peças anteriores. Seu drama histórico sobre a proposta de independência do Brasil pelo Doutor Samuel será, inevitavelmente, um misto das propostas desenvolvidas pelo teatro romântico no Brasil, influenciado diretamente pela estética do teatro realista brasileiro.

Para a representação da natureza, não é à toa que Alencar escolhe, para desenvolver o enredo que se passa na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1759, o primeiro ato junto ao Convento da Ajuda, o segundo em casa de Samuel, enquanto os terceiro e quarto atos se dão no Colégio dos Jesuítas, no morro do Castelo. Para tanto, dentro de uma proposta de teatro em que a natureza não pode ser representada cenograficamente, cabe ao autor encontrar uma estratégia para que seja então representada discursivamente, neste caso pelas falas da personagem de Samuel.

Samuel traça uma imagem do Brasil como essa pátria-oásis, de liberdade e tolerância, num mundo conturbado por perseguições, guerras e divisões. É uma “visão do paraíso”, e o Brasil, símbolo do Novo Mundo, aparece como uma terra de 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 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 da independência”, “grandeza deste continente”, “amplidão do oceano”, “berço dos enjeitados”, “pátria dos apátridas”.

Esse mesmo Samuel, personagem cuja função dramática já foi apresentada no capítulo anterior, será o porta-voz, não só do projeto de libertar o Brasil da figura do colonizador através da independência, como também da representação do indígena Garcia dentro do enredo de *O Jesuíta*. Assim, já aqui, podemos dizer que a representação do índio, mais uma vez, não será feita pelo *discurso* de um personagem indígena, mas sim através de um personagem que representa a Ordem dos jesuítas, mesmo que este seja movido pelo projeto de independência política e afirmação do Brasil como nação.

Sobre as três raças que compõem a formação étnica brasileira, Samuel afirma:

SAMUEL – Aquele hábito, meu filho, quer dizer vinte mil jesuítas espalhados pela terra e dominando a consciência do universo; aquele cigano significa um povo numeroso, proscrito, sem pátria, disposto a morrer por aquele que lhe prometer um abrigo neste mundo onde é estrangeiro; aquele índio simboliza a raça indômita e selvagem da América, pronta a reconquistar a liberdade perdida. (ALENCAR, 1977, p.459)

Nada em Alencar parece inocente ou sem consequências. Se, o drama histórico retoma um passado nas terras brasileiras para que possa ser celebrado um episódio digno de ser representado artisticamente, destinado, segundo o próprio Alencar, a solenizar a grande festa patriótica do Brasil, a encenação da peça, enquanto drama histórico, irá incorporar um conteúdo que idealiza e mitifica os fundamentos da nacionalidade brasileira, cujo personagem Samuel, aquele que fará a representação discursiva da natureza e do índio, será o mesmo personagem que colocará em prática seu plano arrojado de libertação do país.

O *discurso* do personagem parece ir além de uma representação de um ator social, mas sim de um coletivo. Sobre isso, FARIA (1987, p.164) destaca a afirmação de Sábato Magaldi, ao dizer que Samuel é “a personagem mais elaborada e reunindo maior número de intenções”²⁰, enquanto não há como compará-lo aos mocinhos das comédias realistas alencarianas como Eduardo, Rodrigo, ou Augusto Miranda – aqueles que representam retratos de homens comuns, preocupados apenas com o cotidiano de suas existências. Samuel, é mais que um homem, representa quase uma humanidade.

²⁰ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Difel, 1962, p.105.

Embora *O Jesuíta* seja um drama inspirado nos moldes da proposta romântica, desde o tema até a força de um personagem central que parece sustentar o vigor de uma peça teatral – aquele que requer a grandiosidade de um herói e de suas ideias - a escolha do espaço onde se desenrola o enredo, como observamos, parece atender às exigências de um diálogo que incorpora as tendências do teatro romântico e realista, “alguns excepcionalmente vigorosos, cheios de vida, escritos com a rara habilidade do dramaturgo que sabe criar a tensão e evitar o melodrama”. (FARIA, 1987, p.166)

São praticamente nulas as informações acerca das técnicas de representação utilizadas na encenação da peça quando foi representada. Ainda segundo FARIA (1987, p.159), Alencar, que já respondera com uma nota pequena aos reparos feitos a *O Jesuíta* por um redator do *Jornal do Comércio*, veio mais tarde a dar a sua opinião acerca do malogro do drama, defendendo-o das censuras, feito em uma série de quatro artigos intitulados “O Teatro Brasileiro: a propósito do Jesuíta”, publicado no jornal *O Globo* entre 26 de setembro e 4 de outubro.

Numa passagem, podemos verificar uma colocação de Alencar quanto à criticada aparência cômica do Conde de Bobadela, a mesma que o autor observou que se tratava da má interpretação do personagem no palco pelo ator que dera vida ao papel, pois, “evitando qualquer exagero, ele colocou em cena não um tirano sanguinário a perseguir ferozmente os jesuítas, mas um Governador sensato, um fidalgo cômico da sua personalidade e cumpridor de seu dever.” (FARIA, 1987, p.165).

Obviamente, a qualidade e eficácia da interpretação bem feita já era uma preocupação presente pelo teatro realista brasileiro a que o mesmo Alencar dera asas alguns anos antes. Dentro de um espetáculo de teor romântico e histórico, como não afirmar que Alencar estava atento a cada detalhe do texto e sua execução?

A partir desta perspectiva de uma encenação realista de um drama histórico e romântico, veremos na cena III de *O Jesuíta* a entrada do índio Garcia, interrompendo uma cena entre a caseira do médico, Inês, e o cigano Daniel. Ao entrar em cena, temos a fala de Inês: “Jesus!.... Que figura!” (ALENCAR, 1977, p.457)

Inês, dentro da peça, é caracterizada por uma vassoura na mão, querendo varrer a casa de Samuel, e querendo varrer inclusive os esfarrapados que ali estão. Seu papel social dentro do drama é de uma classe social menos favorecida, aquela que, se não pode, pelo menos diz o

que pensa enquanto Samuel não está por perto. A hierarquia é colocada de forma na qual Inês pode se referir aos menos favorecidos quando estão numa escala abaixo da sua. Portanto, é curioso pensar que será a mesma personagem que fará a primeira referência ao índio Garcia.

É óbvio que não se trata de uma comédia, e sim, de um drama histórico. Por outro lado, não há qualquer indicação por parte do texto, nem ele permite que se faça graça. O índio, no caso de uma interpretação, deve ter sido feito de forma a dar ao personagem o tom mais realista possível dentro do drama romântico. Mas Garcia, na visão de Inês, não é “alguém”, “uma pessoa”, “um estranho”, e sim, uma “figura”.

A seguir, o diálogo entre Inês e Garcia se dará sempre na tentativa do personagem em encontrar o doutor Samuel, enquanto Inês fará de tudo para que “aquela figura” não se prolongue por ali. A graça, numa encenação, provavelmente aumenta quando Garcia, logo em seguida, tira uma faca para preparar uma palha de um cigarro. Segundo a rubrica do autor, a personagem de Inês deve dizer, com medo: “Meu Deus! ... Que vai ele fazer? (ALENCAR, 1977, p.457).

O que se segue é uma série de afirmações, por parte da personagem de Inês, ora para o próprio Garcia, ora para Daniel, do tipo “que gentio asselvajado”, “que o amo se entenda com este herege” (ALENCAR, 1977, p.457), e até mesmo o personagem de José Basílio vai perguntar: “donde saiu aquele bugre?” (ALENCAR, 1977, p.458) Esse mesmo José Basílio será aquele que faz a distorção das regras, aquele que só pensa em comer e vadiar.

O que fica, como primeira impressão, é que Garcia, o índio, vira chacota de personagens secundários e de pequena participação dramática. A princípio, assim representado numa primeira cena com a caseira de Samuel, em sua primeira fala, já parece um indígena convertido: “o Senhor esteja nessa casa”. Para ele, “uma fumaça de cigarro, uma cuia de mate, um beijo de moça, e o *seu* tordilho por junto, é tudo o que há de melhor neste mundo.” (ALENCAR, 1977, p.457).

Este mesmo personagem, mais adiante na cena II do ato III, vira repetidor do vocabulário do “homem branco”, ou pelo menos, do que ouvira na primeira cena. Quando se depara com Daniel ao ver a saída de José Basílio, pergunta: “Oh! Donde saiu esta figura?” (ALENCAR, 1977, p.473). A cena que se segue é uma conversa rápida, na qual Garcia, Daniel e D. Juan farão uma disputa para saber quem vai ficar na sala. O tom é cômico, e na

segunda cena do índio, já é possível ficar estabelecido para o espectador que Garcia representa parte das cenas mais leves e, possivelmente, engraçadas.

Com a chegada de Samuel na cena, fica claro sua função dentro do drama, ou pelo menos, sua relação com o protagonista:

SAMUEL – Quem recebe uma ordem obedece sem indagar o motivo dela, nem perscrutar as intenções de quem as deu; mandei-vos esperar aqui; cumpri-vos esperar, e nada mais.[...] (Para Garcia) Garcia, tendes confiança em mim? [...] Se eu precisasse do vosso braço e da vossa coragem, se eu vos dissesse: - é necessária a morte de uma pessoa” - hesitaríeis?

GARCIA – Há muitos dias que desejava pedir-vos uma coisa. Sei que andais perseguido que sois obrigado a esconder-vos. Mostrai-me o vosso inimigo e amanhã ele não existirá. [...] Dizei-me o nome, e vereis. Qualquer que ele seja. [...] Ainda que fosse o rei. (ALENCAR, 1977, p.475)

Garcia, neste mesmo diálogo, descobre que a vítima deve ser uma menina, a mesma que ele afirma repugnar-se ao matar quem não pode se defender, mas não lhe é dado conhecer os propósitos de Samuel, apenas que a vida da vítima responde pela sua salvação. Portanto, decidido a aceitar cegamente o que lhe é proposto, afirma: “fecharei os olhos e rezarei por sua alma”. (ALENCAR, 1977, p.476)

Parece, dentro do drama, que a conversão do índio ao catolicismo já está estabelecida. Garcia parece ter feito a lição de Anchieta, Vieira, e de Samuel. Já não é mais aquele índio que Vieira apresenta como difícil de ser convertido, pois já se apresenta como convertido, como alma doutrinada, temente a Deus. Não há na peça indícios de que carnaliza o ato catequético, ou finge ser catequizado. Se Peri se converte, o faz na intenção de ter a permissão para amar Ceci, mas sua conversão é, se não falsa e teatralizada, necessária apenas para cumprir o desejo estabelecido pela ordem da família a que serve. Em Garcia não: o Cristianismo já lhe parece a religião oficial, não há referências a sua crença original, politeísta.

Se, em *O Jesuíta*, não temos a tradicional figura do teatro realista, o *raisonneur*, Samuel também catequiza, converte, impõe e repassa valores religiosos aos seus e aos índios - a alma selvagem vieiriana - um personagem que Alencar parece compor à luz do século XVII. Como Vieira, Samuel se impõe pelo *discurso* religioso, verdade incontestável. Reitera também o *discurso* de que age por amor, no seu caso à pátria, aos seus, e sua luta é santa, sua conversão é sagrada, sua guerra é abençoada.

A relação do indígena com Samuel é de cega subserviência, até mesmo quando lhe ordena que volte ao Paraguai e avise a seus irmãos que não é chegado ainda o momento de reconquistarem sua independência. Obedece sem conhecer os propósitos do médico. Mas Garcia, como Peri, também é um herói que luta por subserviência: Peri a D. Antonio de Matriz, mesmo que por trás de sua subserviência esconda o amor de Ceci. Garcia também é subserviente a Samuel, mas sua razão dá-se apenas pela possibilidade de uma independência para seus irmãos paraguaios, representando o índio americano que lutara para ser livre. A independência do Brasil também é sua, também é da América.

Como paraguaio, o que importa não é a nacionalidade de Garcia, e sim, a representação de uma *raça* colocada dentro do drama histórico: a *raça* indígena. Esta mesma *raça* que Samuel irá afirmar como sendo aquela que ele civilizou pela religião, sendo o índio Garcia, na sua visão, o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo a sua independência. O índio Garcia reitera o *discurso* do romancista Alencar que atende ao propósito da luta do indígena pela sua liberdade – aquela que esconde por trás o desejo da nova nação pela independência política e cultural em relação a Portugal.

A representação do indígena no drama romântico, incorporando certas tendências realistas, não permite poesia. Alencar tenta aproximá-lo da realidade do século XVII, uma realidade inventada, ficcional, aquela sobre a qual o mesmo Alencar pede que não seja cobrada verossimilhança, embora seja este índio de um português muito correto, muito próximo ao falado pelos personagens de uma camada mais alta dentro da hierarquia que a peça impõe.

5 O NEGRO NO TEATRO DE ALENCAR

5.1 O drama romântico fracassa; a comédia realista dá certo

Como foi apresentado nos capítulos anteriores, enquanto os escritores, de pena em punho, pareciam empenhados em proporcionar, através da nossa literatura, um lugar nas culturas civilizadas e reafirmar o projeto de uma independência do país que havia sido aparentemente conquistada, o romance pôde favorecer de forma mais eficaz para a criação de um passado mítico – aquele passado destruído pela barbárie da colonização, dando aos índios o lugar de destaque na contribuição para a formação da identidade nacional, enquanto o projeto do drama romântico no teatro parece fracassar.

Segundo AGUIAR (1984, p.17), ao lado das prováveis dificuldades naturais encontradas pelos escritores brasileiros, além das dificuldades de um 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” (1984, p.17). O resultado será, ao longo do século XIX, a formação de uma boa tradição de comédia de costumes, talvez, ainda segundo AGUIAR, melhor marca do teatro brasileiro:

O drama foi se tornando artificial, ou constituiu uma tradição de artificialidade, porque era difícil aprender adequadamente as 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 europeias a tirar proveito do que quase todas já tinham por condenável e superado em termos ideológicos: a escravidão; além da sensação de 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”. (AGUIAR, 1984, p.16)

É justamente na comédia de costumes que, para o autor, confluíam de modo mais harmônico a ideologia da nacionalidade emergente, os anseios de uma sociedade sedenta pela modernização do país, a crítica social amenizada pelo riso, o espelhamento que José Veríssimo havia chamado de “sociabilidade canhestra”, e a “conveniência, também de natureza ideológica, de se reunir tudo isso que estava no horizonte: público, atores e autores, sob o signo de um final positivo, característico do sentido cômico da ação. (AGUIAR, 1984, p.17)

A comédia de costumes de Alencar incorpora elementos relevantes para a dramaturgia nacional a partir de temas que estão em debate e evidência, principalmente na questão da representação do “eu nacional” e sua relação com os *outros* presentes nessa composição. Sobre a proposta da comédia de costumes, FARIA (1987, p. 17), nos apresenta uma justificativa segundo o próprio Alencar:

No momento em que resolvi escrever *O demônio familiar*, sendo minha intenção fazer a alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país em procura de um modelo. Não o achei; a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro. 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.

Depois de Pena veio o Sr. Macedo, que, segundo supomos, nunca se dedicou seriamente à comédia; escreveu em alguns momentos de folga duas ou três obras que foram representadas com muito aplauso.

Alencar parece nitidamente disposto a ter como ponto de partida as obras da Europa, recebendo de lá a inspiração, os instrumentos de trabalho, a forma e modelo para o seu teatro realista. Mas não podemos deixar de lado o fato de que o seu ponto de chegada é o Brasil, especificamente a Corte do Rio de Janeiro, centro de formação cultural nacional do século XIX. Para ALENCAR²¹, Alenxandre Dumas Filho, a partir do teatro realista francês:

[...] tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava, fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, com um daguerreótipo moral.

O jogo de cena, como se diz em arte dramática, eis a grande criação de Duma; 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.

O que será evidente no autor brasileiro em questão é sua admiração pelo modelo do teatro realista na França, além de prezar a elegância na representação, num diagnóstico em cena do que deve ser a moral de uma sociedade. Sua finalidade com a comédia será em traçar um perfil moralizador dessa mesma sociedade em formação, o que estará presente em *O demônio familiar* (1857) e outras de suas comédias como *Verso e reverso* (1857) e *O crédito* (1857).

²¹ ALENCAR, *obra completa*, Aguilar, v.4, p.43.

Ainda para o autor, seu propósito em buscar um modelo de teatro cômico adequado fora do Brasil seria pelo fato de não encontrar modelos apropriados no território nacional, citando dois comediógrafos: Martins Pena e Macedo. Sobre Pena, que em seu ponto de vista pintara “farsas graciosas”, o seu objetivo lhe parecera sempre o “efeito cômico” do que o “efeito moral”, o que para Alencar era um defeito. Por outro lado, Macedo entregou-se ao gosto da época e a um excesso de imitação estrangeira.

Para PRADO²², *O demônio familiar*, de Alencar, seria:

uma longa reflexão sobre a sociedade brasileira, com o fim de eliminar-lhe as contradições, de unificá-la socialmente e moralmente. Esse abraqueamento reflete-se inclusive nos imponderáveis, num certo adoçamento geral de todas as alinhas. [...] Essa ternura, essa sensibilidade à flor da pela, esse denço mais próximo do romantismo do que do realismo, de *A moreninha* que de *La question d'argent*, é o traço mais estranhamente nacional de *O demônio familiar* – ensaio de exorcismo dramático não apenas de uma mas de todos os demônios que, aos olhos de José de Alencar, adejavam ameaçadoramente sobre a plácida família patriarcal brasileira.

De acordo com FARIA, Alencar, apesar de pretender seguir os moldes de Dumas Filho, não escreveu *O demônio familiar* com poucas pretensões, pois:

Se por um lado colocava-se como discípulo de Dumas Filho, por outro demonstrava querer suplantar o mestre na realização do realismo cênico. Assim, aboliu o aparte e o monólogo de sua comédia – convenções teatrais do passado -, lembrando que o dramaturgo francês lançara mão do monólogo em *Le Demi Monde* e de alguns apartes em *La Question d'Argent*. Da mesma forma, preocupou-se em terminar os atos com naturalidade, descartando a maneira antiga, na qual o final de ato provocara algum abalo ou ansiedade na plateia. [...] Em nome do realismo teatral, Alencar livrou-se de todos esses procedimentos do velho teatro. (FARIA, 2001, p.103)

No segundo semestre de 1857, Alencar apresentou ao público da cidade do Rio de Janeiro três comédias em apenas três meses: *Rio de Janeiro – verso e reverso*, *O demônio familiar*, e *O crédito*. A comédia *O demônio familiar*, sobre as artimanhas do escravo Pedro, parece ter sido a mais acolhida, seguida de *Rio de Janeiro – verso e reverso* e, por último, *O crédito*. Porém, apesar de nem todas terem tido tanto êxito como *O demônio familiar*, segundo os críticos da época, Alencar estreara no teatro com o pé direito.

Num capítulo que pretende discutir a representação do negro no teatro de Alencar, importa por ora uma atenção maior a sua comédia *O demônio familiar*, considerado o grande sucesso de Alencar no teatro, levantando críticas muito elogiosas na imprensa. Como

²² PRADO, Décio de Almeida. *Os demônios familiares de Alencar*. Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, USP, (15):57, 1974.

exemplo, AGUIAR (1984, p.66) nos apresenta o parecer, já elogioso, do Conservatório Dramático que lhe foi muito favorável:

Com muita satisfação, conformando-me com a judiciosa censura, dou licença para que esta comédia possa subir à cena em qualquer teatro dessa 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 vezes 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 governo 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.²³

Se por aqui podemos deixar de lado as críticas ferinas de Paula Brito, em longo artigo publicado no jornal *A Marmota* – cujo objetivo era insinuar a nomeação do escravo Pedro numa crítica ao Imperador – o que inevitavelmente irritara, e muito, Alencar, outro comentário positivo, segundo AGUIAR (1984, p.68), foi a crítica de Francisco Otaviano, publicada em 7/11 no *Correio Mercantil*, que assim afirmou:

Os caracteres que ele descreve são nobres; as paixões de seus protagonistas são confessáveis: nenhum sentimento mau lhes desbota as faces.

Somente há ali dois 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 saber, sem o querer, como por instinto, como por desejo de fazer o bem!

FARIA (1987, p.37) nos dá uma boa comparação ao afirmar que “*O demônio familiar* está para *O Rio de Janeiro – Verso e reverso*, assim como *O Guarani* está para *Cinco Minutos*”. Isto é, segundo o autor, a primeira peça, assim como o primeiro romance de Alencar, são tímidos se comparados ao que o autor viria a escrever mais adiante, no mesmo gênero literário. FARIA destaca ainda que a peça foi um divisor de águas, pois “marca, a um só tempo, a ruptura com o romantismo teatral e o início de uma dramaturgia voltada para a discussão de problemas sociais”. (1987, p.46)

O que fica evidentemente marcado, segundo os críticos, é que a comédia realista dá certo, enquanto o projeto de um drama romântico apropriado para as propostas nacionalistas fracassa, ou pelo menos não há um número significativo de obras que possam servir de exemplo para o surgimento desse primeiro ímpeto do teatro nacional pós-Independência.

²³ 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.

Se o drama soaria artificial, AGUIAR (1984, p.8) nos traz uma citação de José Veríssimo em defesa de um teatro por aqui produzido neste período:

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 de sua mesma imperfeição. Canhestros embora, e por via de regra imitadores do teatro francês, os seus autores não são sempre copistas servís, 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.²⁴

Por um lado, enquanto nossos escritores precisavam ir buscar os modelos de um teatro fora do Brasil, eles sentiam a necessidade de “aprender” a fazer, e de copiar modelos culturalmente valorizados, aumentando suas responsabilidades diante do público. Já na comédia, segundo AGUIAR, “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.” (1984, p.08)

Mais ainda para o autor (1984, p.72), é importante assinalar que Alencar, ao se aventurar no teatro, também não segue à risca a gravidade da escola realista francesa, pois Alencar aburguesara o drama, tornando-o *drama de casaca*, uma vez que sua proposta como dramaturgo era conduzir a uma amenização dos impactos emocionais que as personagens de suas peças poderiam causar. O resultado é, em algumas partes de suas peças, a presença de uma oratória cansativa, enquanto outras tendem para o breve, o descontraído.

Ocorre que a comédia, em geral, pôde proporcionar aos autores uma melhor observação da sociedade, além de uma reprodução dos costumes contemporâneos ao dramaturgo, dando-lhe oportunidades de criar tipos extraídos do dia-a-dia e fatos do cotidiano, sem necessariamente se ver obrigado a recorrer a um passado mítico ou criar personagens emblemáticos, representantes de um herói nacional.

5.2 O negro em cena

²⁴ VERÍSSIMO, José. O teatro e a literatura dramática. In: __. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916. Cap.17

Enquanto o gênero cômico dá certo, é justamente na leveza da comédia – ou na sátira do riso – que teremos a presença de um personagem que não aparecera, até então, como elemento integrante da nossa identidade em formação até o século XIX: o negro, aquele mesmo negro que não encontra lugar no projeto de construção da *identidade nacional*, e que SUSSEKIND (1982, p.11) aborda através de uma passagem metafórica na introdução de *O Negro como Arlequim – Teatro e discriminação*:

Há um quadrinho de Quino, o cartunista argentino autor de “Mafalda”, no qual o comentário: “A cultura não tem lugar”, que lhe serve de legenda, encontra um contraponto irônico nos contornos do seu próprio desenho. Trata-se de uma estante com alguns espaços vazios e um homem olhando interrogativamente para ela. A estante bem sólida e com espaços bem delimitados desmente graficamente o caráter possivelmente abstrato e etéreo da cultura que, pelo contrário, estaria dotada de limites, até espaciais, bastante nítidos. Tão nítidos quanto as fichas de consulta de uma biblioteca ou as prateleiras de alguma livraria. E não é qualquer livro que pode ocupá-las. Nem qualquer autor que pode fazer parte de antologias escolares, academias ou da galeria de figuras nacionais ilustres cujos nomes são decorados por ansiosos estudantes e cujas residências se convertem em sagrados locais destinados à visita pública. Não é qualquer um que pode ser petrificado em praça pública. Souzaândrade, Qorpo Santo ou Carolina Maria de Jesus, que se saiba, não se tornaram bustos de pedra em praça pública.

Se o século XIX foi marcado pelos ideais de criação uma identidade nacional através da literatura, qual o lugar do negro como integrante dessa identidade e que lugar lhe cabe na formação do povo nas terras do Brasil? Devemos levar em consideração que Alencar, antes da abolição, tinha consciência de que o trabalho escravo colocava a nação num patamar inferior frente às outras civilizações. Para isso, SUSSEKIND vai questionar:

Por que o escravo ocupou um papel tão secundário na literatura dramática brasileira do século XIX, quando era um dos sustentáculos de nossa vida econômica? Quando adquiriu um lugar menos secundário na cena, que imagem coube ao personagem negro? Como se tem transformado essa representação do negro? Qual a dinâmica de tais transformações e de que maneira dão conta de modificações que se vêm operando igualmente na História brasileira? (1982, p. 18)

Até o momento da abolição, as peças em que teremos a participação do negro, ainda segundo a autora, serão sempre de pouca aparição, pois eles entram e saem, levam e trazem pequenos objetos, enquanto suas poucas e espaçadas falas se resumem a um “não, senhor”, “sim, senhor”, incapazes de ações autônomas. Só em 1875, num momento em que o índio já aparecia no cenário literário brasileiro como um elemento, de certa forma, um pouco fora de moda, que a questão da escravidão invade a ficção nacional, levando o negro para o centro da cena, mas sempre submetido a sua função em relação ao senhor, como em *Mãe e O demônio familiar*, ambos de Alencar.

É sempre dentro dos limites do lar do senhor que se passa a encenação. Lar onde se representa habitualmente o negro com as características de uma eterna e irresponsável criança, necessitada por isso de uma tutela igualmente constante por parte do senhor. Daí, até mesmo as alforrias e maiores liberdades surgirem via de regra não como resultantes do comportamento “infantilizado” dos escravos, mas da benevolente maturidade dos senhores. (SUSSEKIND, 1982, p.20)

Importa assinalar que, até então, o negro não passara pelas transformações que, mais tarde, seriam colocadas: aquelas quando depois de liberto, o negro retorna à cena não mais como escravo, mas como uma condição de raça inferior pela cor:

Depois de liberto legalmente, o negro volta à cena, agora tema das discussões em torno das teorias raciais europeias. E de herói a mau-caráter, um pulo. Sua representação passa a ter como eixo não mais a escravidão, mas a cor. Não se trata mais de escravos, mas de negros. (SUSSEKIND, 1982, p.20)

Enquanto sua relação com a sociedade dava-se por questões econômicas, entre o escravo e o senhor, mais tarde o jogo vira para uma questão racial. Assim, a personagem negra passa a ser caracterizada pela sua cor, pois:

Dando lugar, por exemplo, na virada do século, a obras como a versão teatral de Artur Azevedo para *O mulato* de Aluísio Azevedo, onde Raimundo, o mulato da história, sofre um branqueamento cultural e comportamental: estudou na Europa, tem boa aparência, é educado, possui propriedades; mas mesmo assim não é aceito pela sociedade maranhense pois porta o estigma da cor. (SUSSEKIND, 1982, p.22)

O fato é que o negro, na construção de um projeto identitário, trazia em si as mazelas do trabalho escravo para a representação de uma nação que queria figurar-se como desenvolvida, adepta ao molde do liberalismo europeu, além de representar a herança de uma violência como marca cultural. Seria melhor, neste caso, se não apagar as marcas da escravidão, pelo menos varrê-las para debaixo do tapete. Enquanto na representação do índio romântico como herói nacional o papel de vilão caberia e coube aos portugueses, a elevação do negro ao *status* de herói ou, pelo menos, a um dos elementos constitutivos da nossa identidade, o papel de vilão caberia aos senhores, o que não interessava em nada as classes dirigentes na Corte oitocentista.

De acordo com RIBEIRO:

No meio da confusão de dados e da imprecisão estatística, anterior ao censo de 1872, não há muita margem de erro em afirmar que pelos meados do século praticamente a metade da população da cidade era constituída por escravos. Não se dispõe de dados suficientes para conhecer o desenho da pirâmide social na época, mas não é arriscado dizer que, numa sociedade cuja produção é essencialmente agrícola e baseada no trabalho escravo, haverá

sempre uma elite aristocrática extremamente diminuta relativamente à população total, uma minoria – composta pelos cativos e pelos homens livres e pobres – deserdada de quase tudo e, como almofada entre cristais, uma espremida mediania que compartilha, com o pores, suas agruras e, com os riscos, suas aspirações e cultura. (RIBEIRO, 1996, p.52)

Ainda para SUSSEKIND, as representações do negro giravam em torno do “escravo passivo e mudo, senhor bonzinho e paternal: esse o par com que se costuma representar as relações de trabalho no escravismo brasileiro”. (1982, p.27) Como exemplo, a autora levanta, inclusive, a mesma representação no romance alencariano *Senhora* (1875), cujo título já é uma menção a posição social da protagonista Aurélia. Nesse romance, são atribuídos contornos metafóricos à escravidão, e Aurélia passa a defini-la como uma violência que o forte exerce sobre o fraco, o que torna todos os homens mais ou menos escravos (da lei, da opinião, das conveniências, dos prejuízos), e o tirano que os faz escravos é sempre o amor. Portanto:

Descaracteriza-se assim a escravidão enquanto relação de produção. Ela passa a dar nome a qualquer relação de domínio, desde o afetivo ao financeiro. Nada que lembre, entretanto, o escravismo brasileiro. Da maneira mais abstrata possível, diz-se: “Todos somos escravos” como se diria “Todos somos mortais”. A escravidão converte-se assim em traço característico da própria condição humana, e não da formação social onde aqueles que trabalham se acham reduzidos, jurídica e concretamente, a condições subumanas de existência. Transfiguração que se complementa na definição do que seria verdadeiramente a escravidão: “Escravos verdadeiros, só conheço um tirano que os faz, é o amor...” Transferindo a escravidão para um contexto afetivo, a própria relação de domínio e exploração se justifica, é fruto do amor. (SUSSEKIND, 1982, p.28)

Para a autora (1982, p.17), o que temos no teatro é sempre uma representação do negro em cena, “sem que se mostre o mascaramento por que está obrigado a passar”. Portanto, é na relação de obediência no negro ao seu senhor que o mesmo vai construindo a sua auto-representação. Como dar ao negro a possibilidade de se auto-representar?

O que está em jogo é a dificuldade de escutarmos a fala do oprimido, em parte, pela diferença entre a tradição oral dos negros em relação à tradição dos brancos com seu poder de escrita como meio de perpetuar representações e delinear o percurso da história através do poder do *discurso*. Portanto, numa obra dramática, especificamente aquelas que decidiram, de alguma pequena forma, representar o negro, o *discurso* no teatro torna-se lugar privilegiado para que possamos identificar o *discurso* senhorial de representação, não só do escravo, como também de si mesmo, pois seu *discurso* será sempre em favor da classe dominante a qual o autor representa.

Mais que um recurso estilístico, uma imagem forte para falar da necessidade de autonomia nacional, ao se utilizar a escravidão como metáfora para expressar o vínculo entre colônia e metrópole, entre o país e o estrangeiro, se está também esmaecendo os contornos do escravismo enquanto relação de produção que constitui internamente a organização social do país. Transferindo-se, dessa maneira, a escravidão, de seu campo de significação econômico para um *discurso* amoroso ou patriótico, opera-se um duplo movimento. Se, por um lado, há um recalque das marcas desse escravismo real, encobrendo-se assim a violência senhorial e a exploração da força de trabalho escrava; por outro, é via metáfora que se consegue representar ficcionalmente aquilo que se procurava ocultar. É no deslocamento metafórico do escravismo para o campo dos conflitos amorosos ou dos sentimentos nacionalistas que se consegue entrever uma ordem escravocrata cujos antagonismos e contradições constitutivos permanecem, entretanto, encobertos. (SUSSEKIND, 1982, p.39)

Como já apresentado neste trabalho, autores e obras representam *discursos* carregados de ideologias, posições e convicções – aquelas que, como os variados sistemas literários, de escolas, de literaturas nacionais ou de grupos menores, buscam sua validação, capaz de legitimar sua recepção. Enquanto o *discurso* passa pelo desdobramento enunciativo do escritor, nele podemos verificar a representação do particular e do universal, do sujeito e da coletividade, num processo que estabelece uma relação indissolúvel com as políticas culturais. Para o grupo de elite cujos autores faziam parte, controlar os domínios sociais era fundamental para controlar “as vias de acesso de poder, as vias de acesso a recursos de poder como renda, *status*, educação, emprego e força.” (SODRÉ, 1999, p. 81)

SODRÉ destaca ainda as palavras de Viotti da Costa, ao afirmar que: “o preconceito racial servia para manter e legitimar a distância entre o mundo dos privilégios e direitos e o mundo de privações e deveres”.²⁵ (1999, p. 78)

De acordo com FAIRCLOUGH:

A prática discursiva é constitutiva tanto de maneira convencional como criativa: contribui para reproduzir a sociedade (identidades sociais, relações sociais, sistemas de conhecimento e crença) como é, mas também contribui para transformá-la. (1992, p.92)

Para que uma cultura se afirme como *identidade*, é preciso que se estabeleça discursivamente um equilíbrio de antagonismos, os mesmos antagonismos que, segundo FREYRE, são:

Antagonismos de economia e cultura. A cultura européia e a indígena. A européia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e o mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. Mas, predominando sobre todos o antagonismo, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo. (FREYRE, 1975, p.53)

²⁵ Da Costa, Emília Viotti. *The Brazilian Empire: myths and histories*. Belmont, Wadsworth Publishing Co., 1989, p.137.

O fato é que, se na segunda metade do século XIX, o negro deixaria de ser visto como escravo para virar parte integrante de uma sociedade liberal – aquela que deveria equilibrar os antagonismos entre a elite e negro – o que estava em jogo era o interesse pelo Liberalismo no Brasil, numa adequação das ideias nacionais ao ideário culto da Europa, o que levou segmentos da elite monarquista a reivindicar a abolição da escravatura. Para SODRÉ,

O abolicionismo da elite branca fazia o trânsito histórico do racismo de dominação para o de exclusão: o homem concreto, o povo, seria socialmente discriminado, excluído, mas formalmente realocado num padrão culto de inspiração européia. (SODRÉ, 1999, p.79)

Ainda sobre a literatura dramática brasileira e o recalque da figura do escravo, SUSSEKIND (1982, p.39) retoma as reflexões de Pierre Macherey e Etienne Balibar sobre a literatura como forma ideológica:

Segundo eles, a produção ficcional estaria diretamente ligada à existência de contradições ideológicas incapazes de serem solucionadas na ideologia, funcionando a literatura como uma possibilidade imaginária de solução para tais contradições. Daí [...] a ficção como “a representação de uma tal solução: não no sentido de representar, isto é, *figurar* (por imagens, alegorias, símbolos ou argumentos) uma tal solução realmente preexistente (nunca é demais repetir: aquilo que produz a literatura é justamente a impossibilidade de uma tal solução real), mas no sentido da ‘encenação’, da *apresentação como solução dos próprios termos* de uma contradição insuperável, à força de deslocamentos e de substituições cada vez mais numerosos e complexas”²⁶ (SUSSEKIND, 1982, p.39)

Com o fim iminente da escravidão, enquanto a sociedade se questionava o que faria sem ela, o próprio Alencar, enquanto redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro* se envolveu com a questão. A cogitada solução através da imigração europeia enfrentaria vários impedimentos ainda não superados com o trabalho escravo, entre eles a inexistência de uma legislação adequada sobre a matéria no Brasil e péssima reputação do país colonizador – aquele onde se aglomeravam doenças, péssimas condições de trabalho, muitos óbitos, além de conflitos e revoltas em toda parte.

Mas Alencar, para AGUIAR (1984, p.90), coloca em cena um teatro que, de certa forma, não pode deixar de ser considerado como humanitário, pois:

É humanitário, sem dúvida, e continua proposto como uma alavanca da construção da nacionalidade. Aqui essa construção aparece como uma re-integração da ordem social, vista sob o prisma de sua *cellula mater*, na ótica moralista do teatro de tese, que é a família. Por

²⁶ Macherey, Pierre & Balibar, Étienne. Sobre a literatura como forma ideológica. In: *Literatura, significação e ideologia*. Lisboa, Arcádia, 1976.

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. Mas, para que se perceba o verdadeiro alcance dessa comédia 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-interação que é, anteriormente, exclusão. Sob o conflito dramático, nossa tragédia: a exclusão, de fato, da principal massa trabalhadora dos limites políticos da nacionalidade. (AGUIAR, 1984, p.90)

5.3 Pedro – o negro na comédia

Alencar teve suas primeiras peças encenadas em 1857, e logo na segunda delas, *O demônio familiar*, o tema da escravidão seria abordado. Pouco antes, em 1850, havia sido extinto o tráfico negreiro, o que tornara a falta de escravos no país, em longo prazo, um problema sem solução. Neste caso, havia a questão a ser enfrentada: o que fazer com a escravidão ou o que fazer sem ela?

A intriga de *O demônio familiar* parece bastante ágil, principalmente pela torcida do público não por um, mas por dois pares amorosos da peça: Eduardo e Henriqueta, Alfredo e Carlotinha. O efeito causado é a sustentação do interesse pela história, na qual o autor consegue sempre alternar os casais quando a história poderia ficar desinteressante. Mas, ainda segundo FARIA (1987, p.46), o que há na peça é um bom aproveitamento da estética realista, que via no palco a possibilidade de criação de um espaço ideal para o debate de ideias, o que faz com que a ação gire em torno de duas questões centrais: a presença no escravo no interior da família, e as relações entre amor, dinheiro e casamento.

Na peça, temos a presença de Eduardo, personagem-chave representante de uma figura conhecida do teatro realista francês – o *raisonneur*, o que leva o espetáculo inevitavelmente para a oratória. O *raisonneur*, como mostrado no capítulo II desta dissertação, será o porta-voz do autor dentro do espetáculo, com a função de participar do desenrolar da intriga com tiradas de ordem moral. Suas profissões dentro dos espetáculos realistas serão sempre daqueles que desempenham um papel de respeito dentro da sociedade, como médico (no caso de Eduardo), jornalismo (Menezes de *As asas de um anjo*), entre outros.

O enredo d'*O demônio familiar* é formado por diversos “nós” que o escravo endiabrado prepara para seus patrões, retardando a marcha normal dos acontecimentos óbvios: os casamentos de seus patrões com as pessoas a quem amam. No final, quando todas

as situações parecem absurdas e as trapalhadas do escravo ficam evidentes, é a personagem de Eduardo quem nos dará a representação do negro enquanto escravo dentro da casa brasileira e o ponto final da história.

O mesmo Eduardo é o personagem oposto ao de Pedro. Sua função de herói, nesta concepção de espetáculo, se dá pela oratória, pela palavra, o que seria adequado a uma proposta de teatro realista, cujo herói deve funcionar como um catalisador da ascensão da sociedade brasileira para os moldes de um mundo civilizado.

Já os outros personagens parecem construídos aos pares. O mesmo Eduardo com Henriqueta; Alfredo-Carlotinha; Azevedo-Pedro; D. Maria (mãe de Eduardo) – Vasconcelos (pai de Henriqueta) - esses últimos representam os pais às voltas com a educação dos filhos numa sociedade em intensas transformações que afetam, inclusive, o comportamento das moças, pois as meninas não mais são educadas para fazerem doces e pratos como antigamente.

Pedro, além de estabelecer com Azevedo uma dupla de antagonistas (Pedro – escravo e Azevedo – o afrancesado) também estabelece um contraponto do personagem Jorge, irmão de Eduardo, aquele que parece precoce, em oposição à infantilidade do escravo. Os diálogos bastante vivos entre Pedro e Azevedo nos oferecem uma descrição dos costumes da cidade do Rio de Janeiro, o que coloca a crítica social na boca dos antagonistas da história.

O escravo Pedro traz para a peça visões críticas e cômicas de conceitos. Diz que riqueza faz crescer amor, “que moça é como carrapato, quanto mais a gente machuca, mais ela se agarra.” (ALENCAR, 1977, p.52) A visão de Pedro sobre as mulheres lhe permite, inclusive, fazer com a que a patroa Carlotinha reflita sobre os diferentes papéis que as mulheres desempenham socialmente em relação aos homens, uma vez que afirma:

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 dia. (ALENCAR, 1977, p.63)

Pedro é o elemento do espetáculo que representa, de forma irônica, a sociedade da Corte. É por ele que conheceremos a Rua do Ouvidor, os padrões da moda, das aventuras sobre as idas aos teatros, e tudo que poderia “destruir” e envergonhar a família brasileira. É por ele também que entram os bilhetes, os namoricos, as intrigas, a corrupção moral. Como já

apresentado nesse capítulo, seu conhecimento (o do negro na família brasileira) se dá por ouvir conversas atrás das portas, por leituras distorcidas dos bilhetes que são deixados para o lixo pelos patrões, enquanto lamenta: “Ah! Se Pedro soubesse ler (*sentando-se*) fazia como doutor, sentado na poltrona, com o livro na mão e puxando só a fumacinha do havana.” (ALENCAR, 1977, p.50)

O lugar do negro na família brasileira, pela dramaturgia alencariana, é o lugar das observações. O negro aprende bisbilhotando e observando. Pedro sabe como se faz verso ou prosa observando o senhor Eduardo fazer, pois ele afirma a Carlotinha sobre o ofício de se fazer versos: “é muito fácil, eu ensino a nhanhã; vejo sr. moço Eduardo fazer. Quando é esta coisa que se chama prosa, escreve-se o papel todo; quando é verso, é só no meio, aquelas carreirinhas.” (ALENCAR, 1977, p.53)

Segundo AGUIAR (1984, p.78), Machado proclamou Pedro como “o Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro”, enquanto Décio de Almeida Prado completaria, mais tarde, afirmando que Pedro deveu tanto à argúcia do barbeiro quanto “à caviliosidade de D. Basílio”. Mas AGUIAR faz uma ressalva: “é preciso ter presente também que Pedro “quer ser” como Fígaro, e que o suporte dessa vontade são a aspiração (ainda que in ou semiconscente) a superar a condição de escravo”. (1984, p.78) Por outro lado, Alencar desconfiava que o nosso teatro brasileiro, ainda em formação, deveria se aproveitar de uma tradição europeia, para construção de um Fígaro brasileiro, nacional.

FARIA (1987, p.46) destaca que foi Paula Brito, em seu artigo já referido neste capítulo, foi quem primeiro notou a relação e parentesco entre o personagem de Pedro com Fígaro, uma comparação que Machado de Assis retomaria mais tarde. Mas para o autor, a relação de Pedro com o Fígaro também se dá pelo fato do personagem conhecer o enredo de *O Barbeiro de Servilha*, “a ponto de atribuir a si mesmo a “manha” de Fígaro e a capacidade de maquinação de D. Basílio” (1987, p.47), pois

Lembremos, a propósito, que na ópera de Rossini – baseada na comédia de Beaumarchais – Don Basílio “filosofa” sobre o poder da calúnia, arma terrível que pode arruinar os homens mais dignos. Ora, a calúnia é também arma de Pedro, com a qual cria todas as confusões da comédia, afastando e aproximando pessoas, sempre equivocadamente, de modo a ameaçar, no final, o equilíbrio da família que o acolhe. A calúnia, em suma, é o elemento que sustenta a intriga de *O demônio familiar*. (FARIA, 1987, p.47)

O escravo Pedro, enquanto pode ser comparado ao Fígaro, por outro lado seu poder não ultrapassa a sala da casa de Eduardo. Mas suas palavras circulam pela casa, ecoam no

jardim, e ganham as ruas, cada um se apropriando delas “aumentando um ponto”, jogadas a uma civilização que caminhava pela Rua do Ouvidor, se modernizava, e tinham seus hábitos e costumes alterados. Pedro se utiliza da intriga para separar os amantes Eduardo e Henriqueta, fato que ocorreu antes mesmo do momento em que a peça se inicia. Mas logo no segundo ato, a trama é descoberta, o que faz com que Pedro confesse a seu patrão seu desejo de ser cocheiro.

Pedro tem consciência de como deve armar, pois sabe, inclusive, metaforizar tal situação, o que mostra quando diz a Carlotinha quando consegue fazer com que ela leia o bilhete que não queria: “Mosca anda voando; tocou no mel, caiu dentro do prato. Nanhã leu!” (ALENCAR, 1977, p.52) Nessa passagem, podemos perceber a artimanha do escravo em conduzir sua patroa para uma determinada situação de “cilada”, atendendo aos interesses secretos e planejados do escravo.

SUSSEKIND estabelece uma comparação entre o escravo Pedro e Arlequim, pois:

Gaiato, simplório ou espertalhão, Arlequim, mesmo mentindo para os amos, não deixa de cumprir com sua função de criado. É cômico porque exerce essas funções ao mesmo tempo para duas pessoas diferentes, sem que nenhuma das duas saiba e criando situações que acabam por proporcionar o reencontro de Beatriz e Florindo. As atrapalhadas de Arlequim, como as do moleque Pedro em *O demônio familiar*, acabam encontrando uma saída feliz. Nem mesmo para destruir a felicidade doméstica ou os relacionamentos amorosos dos senhores, seus criados parecem estar capacitados. Conseguem apenas complicar a trama, ficando o desenlace e a resolução das situações emaranhadas, a cargo dos senhores. (SUSSEKIND, 1982, p.48)

Pedro representa o escravo que, para época, poderia ser considerado privilegiado por ser um escravo de “dentro da casa” e não da senzala, o que lhe dava, até certo ponto, um *status* em relação aos outros possíveis escravos. Pela convivência com os patrões, ele consegue educar-se (mesmo que de forma torta). A ele lhe sobra ouvir as conversas atrás das portas, ler os bilhetes que deve entregar para outros, e conhecer parte da civilização pelo que lhe é contado. Assim, o negro vai adquirindo “cultura” através das fatias do bolo dispensadas pelos brancos.

Mas o “inimigo” estava dentro de casa, manipulando os próprios patrões. Quem comandava quem? O patrão é colocado como vítima da escravidão, não mais como algoz. Eduardo é escravo da própria mazela do processo da escravidão no Brasil. No final da história, finalmente, o personagem parece adquirir a consciência de tal artimanha de que fora vítima, e assim representa o escravo Pedro:

EDUARDO - [...] Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido o fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo fazendo do autônomo homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (*A Pedro*) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (*Pedro beija-lhe a mão*) (ALENCAR, 1977, p.97)

Nesta fala de Eduardo, podemos verificar um *discurso* senhorial de que o negro é apenas uma criança, aquele que socialmente ainda precisa ser corrigido dentro de uma “moral” familiar, aquele que é incapaz de guiar os próprios caminhos, como se ser escravo fosse quase uma situação de segurança para alguém que não sabe caminhar pelas próprias pernas. Nesse contexto, afirmar que o escravo agira por “instinto da amizade” nos proporciona uma interpretação quase animalizada da figura do negro dentro desse *discurso*, pois como os animais, os negros devem ser adestrados, devem desenvolver um senso crítico que só os patrões podem oferecer, devem caminhar do instinto para a razão.

Sobre a punição de Pedro, AGUIAR afirma:

Esse sentimento de justiça (ou ato de justiça) que marca o final da peça é o que conforma o seu caráter ambíguo, de punição e prêmios 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 lugar, as contradições das formas efetivas de dominação que justifica. (AGUIAR, 1984, p.83)

Ainda para AGUIAR, o resultado é uma identificação profunda entre o projeto ideológico d’*O demônio familiar* e o enredo da integração própria da tradição cômica, pois:

[...] além de próprio de boa parte do teatro realista francês, preocupado em integrar ao mundo da cultura os temas, valores e convicções burgueses. A nacionalidade aparecia como o caminho para um acordo harmônico, distanciando-se das dissonâncias que eram, na verdade, a sua razão de ser. Do drama da escravidão floresce a comédia nacional. (AGUIAR, 1984, p.93)

De volta às palavras de LIMA (1983, p.42), sobre o teatro educacional e moralizante, comparado nessa dissertação ao teatro catequético, uma vez que este teatro apresenta a sua lição, não há um compartilhamento das experiências, funcionando o teatro como um projeto pedagógico que “não pode admitir que duas verdades ocupem o mesmo lugar no espaço” (LIMA, 1983, p. 42). Qual seria a participação das classes menos favorecidas que assistem a esse teatro, dentro da construção do espetáculo? Qual seria a participação do negro, por exemplo, na formação do teatro como projeto de identidade nacional?

Levando esse questionamento para o teatro de Alencar, por exemplo, em *O demônio familiar*, o personagem central Eduardo, mocinho da história, tem o papel de educar o espectador acerca da família, dos valores morais e sociais. Porém, se fosse este teatro “educacional” apresentado às grandes massas, qual o personagem daria voz ao *discurso* do povo? Quem, naquela encenação, poderia representar a voz dos menos favorecidos? Este teatro coloca em cena várias possibilidades de verdades ou pretende impor uma verdade acima de outras possíveis?

Apesar do escravo Pedro ser, até certo ponto, parte de uma classe menos favorecida e escravizada no século XIX, a verdade absoluta e a condução da moral do espetáculo está nas mãos de Eduardo, pois cabe a ele, entre diversas vozes, fazer sobressair seu *discurso* educador, o que podemos desconfiar ser a voz do autor José de Alencar dentro daquele contexto. Assim, o *discurso* moralizante de um personagem como Eduardo ou de uma proposta teatral, como a dos jesuítas, apresenta-se como *discurso* aparentemente completo, que segundo LIMA funciona como um:

invólucro de um projeto social e político, é um *discurso* que não prevê a sua subversão. Que não comporta, especialmente, a ambigüidade, a complexidade, as múltiplas incertezas e verdades do seu público. (LIMA, 1983, pag. 42)

A carta de liberdade que seu patrão lhe dá é apresentada, dentro da fala de Eduardo – a voz da moral familiar – como o castigo merecido pelas artimanhas de Pedro. Sua liberdade é punição para aquele que não soubera dar o devido valor e respeito aos seus patrões. O escravo deve ser livre para que aprenda com a sociedade os bons sentimentos, valores ainda não adquiridos, ou aqueles que ele ainda não é capaz de compreender.

A questão central para *O demônio familiar* será a do senhor branco, aquele que ao dar a liberdade ao negro, liberta-se também, como afirma AGUIAR (1984, p.74), da condição de escravo do escravo, num movimento da comédia que deve integrar o herói na sociedade que ele mesmo precisa ajudar a transformar-se em desejável, complementando o caráter ascensional, um movimento próprio do microcosmo da peça:

Ou seja, o universo das pessoas representadas no palco, que ascende de um mundo ífero, 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 horizonte da escala, na família de fato representada, mas projetada, em grande escala, para o conjunto da sociedade nacional: a ascensão a uma melhor forma de organização social, tida como mais civilizada, como culturalmente mais elevada, como libertadora frente à “prisão moral” da escravidão. (AGUIAR, 1984, p.75)

O objetivo de Alencar, no teatro, é justamente adequar o Brasil às questões levantadas na França: a comercialização dos sentimentos, a ameaça do “mundo social” contra os valores familiares, as condições de casamento que deveriam valorizar a riqueza em primeiro plano, porém adaptadas para a nossa terra, dando sua pintura com tintas de cor local. O resultado foi colocar em cena a escravidão, como um “entreve” para o passaporte a um mundo civilizado.

Pedro parece ter consciência de sua situação, e objetiva sair dela o mais rápido possível. Quer se tornar cocheiro, seu grande sonho. Mas Alencar, a partir de sua suposta visão da escravidão, desenha Pedro como um criado esperto e estúpido. Primeiro, o escravo tenta colocar Azevedo entre Eduardo e Henriqueta, e depois entre Alfredo e Carlotinha, para assim, desfazer o mal que havia feito. É possível afirmar que a figura de cocheiro impressiona o escravo, que deseja abandonar sua condição. Sobre a ascensão de escravo a cocheiro, AGUIAR afirma:

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 sua condição de escravo (embora não verbalize isso dessa forma), diferenciar-se da condição de animal e ascender à condição humana. O que Pedro faz, de sua condição de 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 para a terceira, é o modo de Pedro “ser gente”. (AGUIAR, 1984, p.76)

Por outro lado, ao tornar-se cocheiro, o escravo sonha ainda em estar sob a tutela da “boa patroa” Carlotinha. Seu interesse não parece o da liberdade, mas o da ascensão social, mesmo que ainda sob os domínios da ordem dos brancos como patrões:

PEDRO - [...] nhandê fica rica, compra Pedro; manda fazer pra ele sobrecasaca preta à inglesa: bota de canhão até aqui (*marca o joelho*); chapéu de castor; tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, trás, zaz, zaz! E moleque da rua dizendo: “Eh, cocheiro de sinhá D. Carlotinha! (ALENCAR, 1977, p.48)

A escravidão é apresentada dentro de um *discurso* comparado ao prazer em servir, atenuando assim, aos olhos do espectador, a barbárie dos senhores de escravos do século XIX.

Eduardo, o protagonista da peça, apresenta um *discurso* politicamente correto, generoso, daquele que detém os valores da verdadeira família brasileira. Dentro das circunstâncias d’*O demônio familiar*, assim apresentado, servir a sua família, para Pedro, é quase um orgulho, uma honra. O escravo não valoriza essa oportunidade, pois, como afirma Eduardo no último ato:

EDUARDO - Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente essa crença; temos em nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das afeições da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele, na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. (ALENCAR, 1977, p.97)

Parece interessante pensar que, dentro desta fala, a personagem de Eduardo faz uma distinção entre “os brasileiros” e “o demônio familiar”, aquele que é colocado na casa brasileira. Ao se incluir como brasileiro, Eduardo não afirma: “nós, os *senhores* temos em nosso lar doméstico esse demônio familiar”, pelo contrário, ele inclui a figura dos senhores diretamente como brasileiros, enquanto ao negro escravo é dado o lugar da representação do “demônio familiar”, “demônio na casa brasileira”, “o outro na nossa identidade”. Pelo *discurso*, brasileiros e negros são coisas diferentes, antagônicas.

Para completar, Henriqueta representa na peça aquela que deve esperar em Eduardo a “salvação da pátria”. Se o índio Garcia confia em Samuel pela Independência do Brasil (macrocosmo), Henrique espera de Eduardo a salvação da vida familiar no interior da sala brasileira (microcosmo). O resultado em ambas as histórias é a boa promessa de casamento como redenção e superação dos malefícios causados pelas intrigas, resultando na família patriarcal que estabelecerá pelo matrimônio a perpetuação e propagação dos valores morais, sem a presença do negro, pois ele é “outro”.

5.4 Joana – o negro no drama e outros personagens não nomeados

Já que este capítulo deve levar em consideração dois personagens negros de maior relevância dentro do teatro de Alencar: Pedro, d’*O demônio familiar*, e Joana, da peça *Mãe*, podemos destacar, por ora, algumas outras rápidas participações em outras peças.

Em *O crédito*, de 1857, na lista das personagens se encontram: “um pardinho, escravo de Pacheco” e “um moleque, escravo de Borges”. Ambos, sem nome, são representados respectivamente pela cor e pela função social que exercem junto ao seu senhor. Suas participações são resumidas em fazer entrar na cena alguns objetos necessários para o desenvolvimento da encenação, sem qualquer outra relevância significativa.

Em *O que é casamento?*, as participações de Joaquim, representado na listagem dos personagens como “45 anos, preto escravo” e Rita, “38 anos, parda escrava” (ALENCAR, 1977, p.312) são de pouquíssima relevância para a trama desenvolvida por Alencar. A peça não pretende falar sobre a escravidão, mas serve como um bom exemplo desse teatro que coloca as personagens negras para fazer entrar e sair objetos, auxiliando no desenvolvimento do enredo.

Na peça, num diálogo entre Rita e Joaquim, podemos verificar esse *discurso* amoroso apresentado estabelecido pelo autor sobre a escravidão – o mesmo defendido por SUSSEKIND (1982) – aquele que coloca sempre o branco na posição de bons patrões:

Joaquim – [...] Vá vivendo sua vida, Rita, que Senhor é muito bom.

Rita – Quem não sabe disto? Minha Senhora, essa é mesmo uma santa. Olhe, Joaquim! Tenho uma pena de ver como ela se amofina. E é por causa de seu Senhor! (ALENCAR, 1977, p.328)

Para SUSSEKIND (1982, p.26);

Do lado escravo, portanto, há apenas uma reiteração da bondade e da gentileza senhoriais. Quando se trata de personagens escravos as referências ao escravismo se revestem de uma adjetivação atenuante de sua própria condição servil. Fala-se de senhores “bondosos”, “santos”, enquanto as ordens senhoriais vão sendo cumpridas à risca e sem discussão.

Já em 24 de março de 1860, subia à cena, pela primeira vez, a peça de Alencar *Mãe*, embora o autor não assinasse sua autoria na época em que foi encenada, pois fora a primeira sua primeira peça depois da proibição de *As asas de um anjo*. O fato é que Alencar dera um

salto da prostituição de Carolina para o tema da maternidade, com a personagem de Joana, protagonista do drama.

A peça recebeu elogios, inclusive de Machado, considerando-a o melhor drama nacional. O conflito apresentado assume contornos bastante dramáticos na figura da mãe dividida entre servir o patrão Jorge e a manutenção de um segredo que ela esconde há anos: o fato de que é sua mãe. O conflito apresentado levará a personagem até as últimas consequências, o que acarreta sua morte, pois Joana não resiste ao ver o seu segredo revelado para seu próprio filho.

Enquanto podemos saltar alguns pormenores do drama para que este capítulo não se prolongue mais do que o necessário, o que importa é que pelo ponto de vista da personagem central, a sua representação como mãe é especialmente boa, aquela capaz de conquistar a plateia pelo carinho e dedicação com que serve ao seu patrão e filho Jorge. Um Alencar que já rendera, desde sua carta autobiográfica quanto a dedicatória da peça *Mãe*, uma homenagem a sua genitora, neste drama, tem como intenção exaltar a figura da mãe, aquela capaz dos maiores sacrifícios pela felicidade do filho.

Mas é preciso que olhemos para o drama em questão a partir de uma nova ótica, aquela que realmente importa para este capítulo: se Joana é mãe, também é escrava, enquanto Jorge é filho, e ao mesmo tempo, patrão. A relação que devemos verificar por ora é como se dá, nesta peça, a representação da escravidão dentro desse *discurso* patriarcal abordado ao longo do capítulo.

Segundo diversas visões críticas contemporâneas à encenação, o que salta aos olhos no drama *Mãe* é sempre a idealização da figura da maternidade, não importando a condição de escrava da personagem. Segundo SUSSEKIND:

É para a abstração que norteia sua representação da escrava, que chama a atenção também Alencar ao se desculpar perante sua mãe por dedicar-lhe a peça [...] Quem está em cena, portanto, é um “coração de mãe”, apenas por acaso de uma escrava. Como em *O demônio familiar*, onde quem está em cena é um arlequim, que por acaso é escravo doméstico de uma casa senhorial brasileira.

Se esquecermos por algum momento que Joana é mãe, e sim escrava, logo no início a própria personagem serve como uma “boa escrava”, tão boa e dedicada que o o faz por favor e dedicação até a personagem de Elisa:

ELISA – Tu nos serves, como se fosse nossa escrava. Todas as manhãs vens arranjar-nos a casa. Varres tudo, espanas os trastes, lavas a louça e até cozinhas o nosso jantar.

JOANA – Ora, iaiá! O que me custa a fazer isso? ... Nhonhô sai muito cedinho, logo às 7 horas; eu endireito tudo lá por cima, num momento, porque também tem pouco que fazer; e depois venho ajudar a Iaiá que se mata com tanto trabalho. [...]

ELISA – Muitos senhores não gostam que seus escravos sirvam a pessoas estranhas.

JOANA – Iaiá não é nenhuma pessoa estranha... Depois, Vm. Não conhece meu nhonhô? Não sabe como ele é bom? (ALENCAR, 1977, p.258).

Pelas palavras da própria escrava, o ato de servir parece um ato de amor e dedicação ao próximo. Se tem um tempo livre e menos serviço, o que lhe custa se dedicar a alguém por quem tem estima e consideração? Ser escravo, nesse contexto de representação, parece “caridade”, enquanto o patrão a quem serve é sempre bondoso e generoso, e em “todas as festas *lhe* dá um vestido bonito... e não dá mais porque é pobre!” (ALENCAR, 1977, p.258)

Se os sonhos de Pedro em *O demônio familiar* limitavam-se a ser cocheiro, Joana, como escrava, afirma ser mais feliz em servir a seu amo do que seria se estivesse forra. Joana serve de pé o seu senhor mesmo quando ele pede uma aproximação maior junto à mesa, pois como escrava, conhece seu lugar e faz questão de manter-se nele.

Num diálogo com Vicente, ele afirma: “nunca houve mulatinha que se desse mais a respeito do que tia Joana. Pois em casa punham a boca em todos; mas dela não tinham que mexericar.” (ALENCAR, 1977, p.270) Interessante pensar que, enquanto as pessoas se destacam por suas particularidades, qualidades e até na forma como são capazes de surpreender uns aos outros, Joana surpreende e se destaca aos olhos de Vicente por seu “uma mulatinha” que “se dava ao respeito”, algo que poderia parecer fora do comum, extraordinário.

Dr. Lima, que parece condoído com o drama da escrava, afirma: “tu não sabes como eu te admiro, Joana; e como dói-me no coração ver esse martírio sublime a que te condenas.” (ALENCAR, 1977, p.273) Mas Joana afirma que é feliz, é feliz ao lado do filho, mas é feliz servindo. Parece que a personagem, além de não querer ser reconhecida como mãe, ao mesmo tempo, não quer outro reconhecimento senão o de escrava.

Jorge, a todo o momento, luta pela possibilidade de dar a liberdade a Joana, na figura do bom patrão. Mas Joana, além de afirmar a todo tempo sua felicidade na condição de escrava, não perde tempo em dispor de sua libertação para salvar o casamento do filho Jorge com sua amada. Sua liberdade é, para ela, menos importante. Sua condição de escrava não é

motivo de sua preocupação. Parece, a todo tempo, que a libertação do negro é um interesse dos brancos, enquanto aos negros que exercem com felicidade sua escravidão, cabe apenas o papel de acatar as decisões daqueles que sabem, melhor do que eles mesmos, decidir os seus destinos.

O fim da escravidão é colocado como uma iniciativa lúcida por parte do bom patrão, generoso, enquanto o negro parece servir mais por amor do que pela imposição de um sistema político e cultural. O homem branco, a partir da peça *Mãe*, oferece, inclusive, espaço para que a escrava se sente a mesa, enquanto a recusa fica por parte da escrava. O branco assim representado, parece sempre ter se colocado como aquele que oferece ao negro condições sociais igualitárias, mas o negro recusa por ele mesmo por conhecer o seu lugar de inferioridade.

Nesta peça, a própria Joana sabe se representar e reivindicar o seu devido valor na hora da negociação. A personagem é quase a representação de um orgulho pela sua capacidade de escrava, pois não é uma escrava qualquer, segundo ela:

JOANA – [...] Mal tenho trinta e sete anos... Depois não sou qualquer mulatinha como essas preguiçosas que não entendem de outra coisa senão de estar na janela! ... Eu sei pentear e vestir uma moça que faz gosto. Melhor do que muita mucama de fama. [...] Mas eu também sei coser, lavar, engomar. Que pensa meu senhor?... Onde me vê, não é por me gabar... Dou conta do arranjo de uma casa.... Varro, arrumo tudo, cozinho, ponho a mesa; e ainda me fica tempo para fazer as minhas costuras, remendar os panos de prato, arear as panelas.... Pergunte a nhonhô! (ALENCAR, 1977, p.290)

Tudo, no *discurso* de Joana, parece amistoso. Mas o fim de *Mãe* é trágico, quase no sentido do próprio gênero tragédia. AGUIAR (1984, p.164-170) chega a destacar os elementos presentes na peça que fazem referências ao teatro trágico, entre eles: o desenvolvimento do enredo que obedece a uma determinada unidade espaço; a unidade tempo para a resolução ou desfecho do drama - aquela mesma unidade de tempo que, em seu enredo, faz vir à tona um segredo guardado por muitos anos – isto é, um tempo que começa muito anos do momento em que se passa a peça; a intriga criada pelo autor que faz com que toda a trama secundária caminhe em direção ao drama principal e possa justificar o desfecho; e por último: “há um ajuste de contas terrível nessa peça. Uma “*hybris*” paira no horizonte: o pai de Jorge fecundara uma das mucamas da peça, para que a ordem social se “recomponha””. (AGUIAR, 1984, p.167)

Porém, segundo o mesmo autor:

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. (AGUIAR, 1984, p.170)

Se a morte de Joana nos dá, ao chegarmos ao final da peça, uma sensação de tragédia inevitável, é na penúltima fala do drama que voltamos ao bom e velho desfecho do casamento pela fala do personagem Gomes: “Ela abençoe tão santa união!” (ALENCAR, 1977, p.310).

Voltamos assim, para um lugar-comum de resolver os problemas pelo casamento, pela formação da sociedade patriarcal, familiar, que dará a continuidade da história após aprender os valores adquiridos pela experiência da própria vida, ou pelo menos, adquiridos pela encenação de uma peça com objetivos camufladamente catequéticos.

6 O FRANCÊS NO TEATRO DE ALENCAR

6.1 E Europa nos fascinou desde o princípio

Ao longo desta dissertação, importou assinalar a influência que o teatro realista francês exerceu junto a Alencar para a criação de um teatro nacional, inspirado em modelos fora de nosso país, sem que, com isso, o autor deixasse de contribuir com questões locais em cena.

No Brasil do século XIX, entre o caos de uma sociedade que crescia sem estar programada e um projeto de construção de uma *identidade nacional*, havia ainda - ao lado do “outro” português a ser superado, do índio estilizado, do negro subjugado - um “outro” cuja relação se estabelecia na Corte do Rio de Janeiro de forma diferente, pois esse era do tipo desejável, símbolo da civilização, representante de um modelo cultural a ser seguido: a França, em particular.

O relacionamento do “eu nacional” com este “outro” francês, por um lado, não era vazio de problemas, o que pode ser verificado com as críticas contra o predomínio dos “estrangeirismos” no palco brasileiro, principalmente em relação às dançarinas francesas que eram aqui também imitadas. Porém, se com o “outro” português havia opressão, o “outro” francês, segundo AGUIAR (1984, p.12) “podia nos fornecer o acesso ao presente da civilização, e ao futuro.” Como exemplo, o personagem de Rodrigo, em *O crédito*, foi à Europa, formou-se engenheiro e volta com o objetivo de colocar seu conhecimento a serviço da pátria.

Segundo SODRÉ, as elites brasileiras sempre fantasiaram em torno da Europa como um espaço simbólico de superioridade, reprimindo assim a divisão do “corpo” nacional próprio ou através da simbolização do “outro” nacional, processo este característico de todos os países americanos, pois:

A pluralidade, enquanto o imprevisível humano, é a marca da autoctonia sul-americana e, conseqüentemente, fonte de temores para grupos estamentários no poder que, ameaçados pela ambigüidade identitária, tendem a elaborar *discursos* de síntese monoculturalista para a sua legitimação histórica. Tais *discursos* empenham-se na elaboração de uma imagem de unidade conciliatória e não conflitiva (fortemente criticada, aliás, pelo peruano José Carlos Mariátegui), ao passo que a realidade sócio-histórica é feita de contradições e diversidade. (SODRÉ, 1999, p.81)

De volta às palavras de AGUIAR:

a relação com o segundo “outro” era de natureza diferente do que a com o primeiro [português]. Lá, havia opressão, embora nos tivesse 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. (AGUIAR, 1984, p.12)

Ainda segundo o autor, em quase toda a comédia brasileira oitocentista encontraremos um diálogo aberto e engraçado com o “outro” francês, pois:

ele está presente nos estrangeirismos (particularmente os ingleses) que aqui vêm especular, e que aparecem tanto nas comédias de Martins Pena, como, por exemplo, em *Caiu o mistério*, de França Júnior. No final do século o teatro musicado brasileiro, apogeu da dramaturgia nacional do século XIX, sairá um casamento, por muitos denunciado como espúrio, entre o “eu nacional” e o “outro afrancesado”, ou melhor, as “outras”, as dançarinas importadas da França. (AGUIAR, 1984, p.14)

6.2 Alencar e suas leituras de Balzac – o romance francês como objeto de fascínio

Enquanto ao longo desta dissertação foi apresentado o objetivo de Alencar em estabelecer no Brasil um projeto de criação de um teatro realista aos moldes do modelo criado na França, é também pela ótica do romance, gênero pelo qual autor em sua carta autobiográfica anunciara sua predileção, que podemos também verificar o fascínio que a obra europeia, principalmente de Balzac, exercera sob o nosso autor brasileiro, o que nos leva a uma comparação da cultura francesa como possibilidade de modelo para civilização.

Em sua carta autobiográfica, Alencar nos relata seus intermináveis dias trancados em sua biblioteca debruçados em clássicos da literatura européia, nos quais tentava a todo custo extrair o maior aprendizado possível. Como não comparar a protagonista de *As asas de um anjo* com a personagem principal de *A dama das Camélias*, de Dumas Filho? Como não comparar a própria temática de *Senhora* e alguns de seus personagens com o romance francês *O Pai Goriot*?

São muitas as semelhanças, não só pela temática nas obras, como também nas descrições das personagens. Como exemplo, Eugênio de Rastignac, morador da pensão da Sra. Vauquer, jovem provinciano, deseja a ascensão social. No romance brasileiro *Senhora*, Seixas também deseja alcançar melhores posições, além de usar as relações de casamento por conveniência:

Outras noites era o acolhimento que faria ao rapaz a mulher de certo figurão, a quem ele devia ser apresentado. Contava Seixas granjear os favores da senhora, com a mira de alcançar por seu empenho a proteção do ministro para um acesso. A mãe e as irmãs, às quais ele confiara o projeto, inquietas do resultado, rezavam para que fosse bem-sucedido, não percebendo em sua ingenuidade a natureza dessa influência feminina que devia malear o ministro. (ALENCAR, 2004, p.37)

Em suas famílias, ambos também contam com os corações maternos e de suas irmãs para apoiá-los no itinerário da ascensão social, enquanto elas não medem esforços para verem realizados os seus respectivos pupilos:

No geral conceito, esse único filho varão devia ser o amparo da família, órfã, de seu chefe natural. Não o entendiam assim aquelas criaturas, que se desviam pelo ente querido. Seu destino resumia-se em fazê-lo feliz; não que elas pensassem isto, e fossem capazes de o exprimir; mas faziam-no. (ALENCAR, 2004, p.36)

Como o jovem protagonista em *O Pai Goriot*, Seixas ainda pretendia frequentar a sociedade com algum brilho, adquirindo relações, buscando estar próximo a pessoas influentes, até arranjar um casamento vantajoso. Precisava entender que na nova sociedade não haveria espaço para os sentimentos, assim como Rastignac, pois “uma noite, Seixas sofreu uma decepção amorosa no baile, e retirou-se despeitado. Não tendo como consumir as horas, e aborrecido com a sociedade, recolheu-se a casa”. (ALENCAR, 2004, p.39).

Para o jovem, subir um degrau na escada social seria também esquecer os próprios sentimentos que poriam em risco seus objetivos: “Firmou-se pois Seixas nesta convicção de que o luxo era não somente a porfia infalível de uma ambição nobre, como o penhor único da felicidade de sua família. Assim dissiparam-se os escrúpulos.” (ALENCAR, 2004, p.41).

Ainda sobre as diversas semelhanças entre as personagens de Seixas e Rastignac, seus caminhos foram até certo ponto parecidos, mas tiveram desfechos opostos. No romance francês, o jovem Rastignac aprende no jogo social a esconder seus sentimentos para fazer parte da alta sociedade, terminando o romance aprendendo as lições da vida parisiense, numa decepção profunda, e aniquilamento dos sentimentos que ainda trazia de sua vida provinciana, pois logo depois da morte do pai Goriot ele olha a cidade de Paris pronto para enfrentá-la. Há nessa trajetória uma discussão acerca da morte dos resquícios da essência psicológica romântica no homem parisiense, em busca de um olhar realista que deve moldar o sujeito para um novo posicionamento social. Agora era entre ele e cidade.

De outra forma, o personagem Seixas, mesmo percorrendo uma trajetória semelhante em busca desse mesmo espaço social e de se casar por conveniência, termina no romance

reconhecendo que fora educado erradamente pela sociedade, e por conseqüência, havia errado em suas escolhas:

A sociedade no seio da qual me eduquei fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação. (ALENCAR, 2004, p.235)

Seixas justifica sua conduta colocando-se como vítima das práticas sociais da vida na corte. Assim, consegue chegar às últimas páginas com uma consciência da realidade capaz de redimi-lo diante da mulher que ama:

Hoje saberia afrontar a adversidade, e ser homem; naquele tempo não era mais do que um ator de sala; sucumbi. Mas a senhora regenerou-me e o instrumento foi esse dinheiro. Eu lhe agradeço. (ALENCAR, 2004, p.236)

O resultado disso é o contrário do final de *O pai Goriot*: em *Senhora*, há uma redenção da personagem de Seixas, e o efeito disso é uma valorização da subjetividade exemplificada no sentimento do amor, que deve ser vivido e colocado em primeiro plano em relação à vida material.

Mas não só a temática realista de *O pai Goriot* parece ter influenciado nosso escritor brasileiro a compor seus personagens, mesmo que em *Senhora* eles ainda não apresentassem significativas densidades psicológicas, nos quais prevaleciam ainda os cliques folhetinescos e melodramáticos. Alencar também pretende incorporar o *realismo atmosférico* a partir das descrições dos locais, personagens e objetos.

Enquanto que a pensão da Sra. Vauquer é descrita pelo narrador balzaquiano quase como uma metonímia de uma Paris corrompida, e de uma classe social menos favorecida, em decadência, no romance *Senhora* a casa de Seixas é descrita pelo narrador pelos mesmos recursos descritivos, pelos quais o narrador descreve em excesso cada pormenor do cenário da personagem. O efeito disso é uma combinação da condição social de Seixas representada inicialmente pelo local onde mora:

Havia à Rua do Hospício, próximo ao campo, uma casa que desapareceu com as últimas reconstruções.

Tinha três janelas de peitoril na frente; duas pertenciam à sala de visitas; a outra, a um gabinete contíguo.

O aspecto da casa revelava, bem como seu interior, a pobreza da habitação.

A mobília consistia em sofá, seis cadeiras e dois consolos de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. O papel da parede de branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos. (ALENCAR, 2004, p.29)

Além de Seixas, outros personagens também são apresentados através de descrições detalhistas do ambiente no qual estão inseridos, refletindo nas personagens seus traços característicos. O senhor Lemos, “um velho de pequena estatura, não muito gordo, mas rolho e bojudo como um vaso chinês” (ALENCAR, 2004, p.20) tinha na loja da casa de morada “uma coisa chamada escritório de agências. Era um corredor que dava porta para a rua e estendia-se até a área de fundo, onde o velho trabalhava dentro de uma espécie de gaiola, feita de tabique de madeira com balaústres” (ALENCAR, 2004, p.48). Em *O Pai Goriot*, de Balzac, podemos conhecer traços sociais das personagens não só através do espaço físico, como também através das vestimentas que lhe são apresentadas, como no exemplo abaixo, sobre a vestimenta das personagens que moravam na pensão da Sra. Vauquer:

O desolador espetáculo que apresentava o interior da casa espelhava-se no vestiário dos seus clientes, igualmente desleixados. Os homens usavam sobrecasacas cuja cor se tornara indistinta, o calçado era igual ao que é abandonado nas esquinas dos bailes elegantes, roupa branca no frio, o vestiário surrado. As mulheres usavam vestidos fora de moda, tingidos, desbotados, as velhas rendas ponteadas, luvas sebatas pelo uso, chapéus sempre ruços e laços amarrotados (p.19)²⁷

O exemplo acima, extraído do romance francês, além de descrever as vestimentas das personagens que não faziam parte da alta classe, exemplifica também um processo diretamente relacionado ao papel do romance do século XIX, que Alencar irá incorporar em *Senhora*: a romantização dos bens de consumo. Em Balzac, como podemos perceber nesta passagem, as personagens estão à margem da alta sociedade porque não se vestem adequadamente para isso e não usufruem dos objetos necessários para este fim.

Aurélia, nossa protagonista do romance brasileiro, embebia-se de luz “sob as pregas do roupão de cambraia” (ALENCAR, 2004, p.16), sentava-se a uma “escrivanhinha de araribá guarnecido de relevos de bronze dourado” (ALENCAR, 2004, p.19), no qual, depois de escrever uma carta, retira do segredo da secretária um cofre de “sândalo embutido de marfim” (ALENCAR, 2004, p.19). Enquanto Seixas aguardava o terrível momento de conhecer a *identidade* de sua futura esposa, Aurélia aparece na porta do salão:

²⁷ *O pai Goriot*, de Honoré de Balzac. Editora Martin Claret, 2004.

Trazia nessa noite um vestido de nobreza opala, que assentava-lhe admiravelmente, debuxando como uma luva o formoso busto. [...] Seus opulentos cabelos, colhidos na nuca por um diadema de opalas, borbotavam cascatas sobre as alvas espáduas [...] (ALENCAR, 2004, p.59)

Para o jovem Rastignac, no romance francês, para pôr os pés no bairro Saint-Germain e ser aceito na sucessão dos bailes parisienses, recebe de Vautrin um manual do que deve ser necessário:

Se quer fazer figura em Paris, precisa de três cavalos e um tálburi para a manhã, um cupê para a noite, ao todo 9.000 francos em veículos. Seria indigno do seu destino se não gastasse mais de 3.000 francos no seu alfaiate, 600 francos na perfumaria, 100 francos no sapateiro, e outro tanto no chapeleiro. (p.134)²⁸

Em *Senhora*, Alencar está claramente incorporando este *discurso* da estetização, fruto de uma literatura em folhetim que deve preparar o leitor para os bens de consumo. No romance brasileiro analisado nesse trabalho, Seixas vai ao teatro lírico “com o fino binóculo de marfim na mão esquerda calçada por macia luva de pelica cinzenta, e o elegante sobretudo nos braços” (ALENCAR, 2004, p.45). A personagem aceita o casamento por encomenda, pois temia “não ter mais por alfaiate o Raunier, por sapateiro o Campas, por camiseira a Gretten, por perfumista o Bernardo” e “não andar no rigor da moda” (ALENCAR, 2004, p.57)

Ao casar-se com Aurélia, Lemos lhe mostra as gavetas e prateleiras dos guarda-roupas e cômodas atopetados das várias peças de vestiário, feito de superior fazenda e com maior apuro. No toucador, diversas perfumarias eram sustentadas, enquanto as gavetas continham cópias de jóias próprias de um cavaleiro elegante.

Se o cerne de um processo de estetização já estaria na literatura francesa do século XIX, impulsionado pelo papel da imprensa, numa cultura direcionada às massas, em que a valorização dos objetos e sua posse poderiam configurar relações, abrir as portas para a alta sociedade, ou renegar os indivíduos a exclusão social, e a valorização do *ter* torna-se elemento indispensável de aceitação, o romance *Senhora* também incorpora esse *discurso*, no qual esses exemplos configuram para o leitor, no Brasil, influências indispensáveis para o comportamento de consumo, estabelecendo diferenças sociais através da posse dos objetos, marcando definitivamente a vida social na modernidade.

²⁸ *Idem.*

Como não perceber e exclusão social das mulheres da família de Seixas quando ele as leva para o teatro:

Ao sair de casa, com a pressa e à luz mortiça do candeeiro, não tinha ele reparado no vestuário da mãe e das irmãs. No camarote, porém, ao clarão do gás, não escaparam a seu olhar severo em pontos de elegância os esquisitos do vestuário das três senhoras, tão alheias à moda e usos da sociedade. (ALENCAR, 2004, p.41)

Para FIGUEIREDO (2008, p.11), sobre os romances no século XIX:

[...] orientam ao leitor um estilo de vida estético, desde a decoração das casas, a educação dos filhos, a escolha de produtos sofisticados, a atitude elegante e coerente à forma como o capitalismo se manifesta na periferia, tomando a sociedade consumidora de produtos industrializados e bens culturais. (2008, p. 11)

[...] O romance alimenta sonhos de realização pessoal, ascensão social para consumo dos bens industrializados e atitudes modernas. Divulga a estetização de materiais (da moda das ruas ao interior das casas) e promove a estetização dos sujeitos, reeditando uma relação primária com o mundo. (2008, p.09)

6.3 Alencar e o “francês” em cena

Se, através do romance, Alencar pôde apresentar uma nítida influência da obra de Balzac, incorporando no Brasil questões que lhe chegavam de fora, não podemos esquecer que o teatro alencariano também faz parte de um projeto missionário do autor, no qual serão apresentadas questões muito próximas as mesmas abordadas no romance. Assim, o romance brasileiro estaria para o francês, como nosso teatro realista estaria para o deles.

Não só o romance poderia servir como elemento da estetização dos bens de consumo, pois, segundo AGUIAR, o palco também fora:

[...] 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 europeia e a parisiense em particular. Por ele vinha a ópera, e uma boa parte, enfim, do que o público da Corte – e o da província por extensão – identificava como “cultura”, como sinais avançados do que se entendia por “civilização”. (AGUIAR, 1984, p.69)

No teatro alencariano, em *Rio de Janeiro - verso e reverso*, Júlia, a personagem que acorda Ernesto “ao som de um piano”, encontra com ele quando vai às compras na Rua do

Ouvidor, lugar de grande importância para o consumo de produtos e um desfile social. Lá, segundo o próprio Ernesto, o homem se vê obrigado a comprar tudo o que lhe oferecem para não aparentar um pobretão. Ainda nesta local, a loja na Rua do Ouvidor é montada “com luxo e no gosto francês”. (ALENCAR, 1977, p.11)

Já em *O demônio familiar*, Pedro diz a Carlotinha:

[...] meio-dia, nhãnhã vai passear na Rua do Ouvidor, no braço do marido. Chapeuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tunda arrastando só! Assim, moça bonita! Quebrando debaixo da seda, e a saia fazendo xô, xô, xô! Moço, rapaz deputado, tudo na casa do Desmarais de luneta no olho. (ALENCAR, 1977, p.42).

Nesta mesma peça, sobre a importância dos objetos como aqueles que representam o sujeito, no quarto de Eduardo, os objetos achados por Carlotinha e Henriqueta dão a representação do personagem, uma vez que elas lá encontram “uma gravata”, “um par de luvas”, “as botinas em cima da cadeira” e os “livros no chão”, (ALENCAR, 1857, p.43). Pedro, o escravo, também é um personagem que parece seduzido pela moda da Paris, e afirma que o novo pretendente de Carlotinha é moço bonito, da moda, pois usa:

chapéu branco de castor, deste de aba revirada; chapéu fino, custa caro! Sobrecasaca assim meio recortada, que tem um nome francês; calça justinha na perna; bota do Dias; bengalhinha desse bicho que se chama *unicorne*. (ALENCAR, 1977, p.47)

Em *As asas de um anjo*, Carolina, a protagonista, é uma leitora de romances, e segundo a personagem de Ribeiro, “só a cambraia e a seda podem roçar sem ofender-[lhe] essa pela acetinada” (ALENCAR, 1977, p.189) e Carolina será merecedora de “diamantes, jóias, sedas, rendas, luxo e riqueza” (ALENCAR, 1977, p.189). Nesta mesma peça, a boa culinária fica representada por José, que come uma “mayonnaise” soberba.

Para AGUIAR, Carolina, a protagonista, parece deslocada ao seu ambiente natural, comparada a Marguerite Gautier de *A dama das camélias*, uma vez que:

Marguerite está para Paris assim como Carolina *não* está para o Rio de Janeiro. O que lá parece como um resultado natural da urbanidade em progresso, aqui parece uma 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. (AGUIAR, 1984, p.09)

O que importa assinalar, até aqui, é a importação de uma cultura, tanto no romance quanto no teatro, pelas mãos de Alencar, tida, em parte, como modelo a ser seguido. A

influência da França como modelo de civilização não só serve de parâmetros literários, como as mesmas discussões são incorporadas no texto como objeto estético, entre elas a incorporação dos objetos como meios de consumo para representações dos sujeitos. O teatro e o romance ditam a moda, conceituam os objetos, representam personagens fazendo distinções entre o “ter” e o não ter”, além de estabelecerem padrões de comportamentos.

Mas enquanto Alencar incorpora modelos e discussões das obras francesas, o lugar do francês no teatro realista alencariano em *O demônio familiar* também não fica tão confortável. É através da personagem do janota Azevedo que o autor colocará em cena sua crítica aos excessos desse francesismo na Corte oitocentista.

Azevedo, o personagem afrancesado que o escravo Pedro dirá que se parece com um “cabeleireiro da Rua do Ouvidor” carrega consigo as mazelas do “afrancesamento” do brasileiro. Inicialmente, ele vê na mulher um artigo de luxo para ser exibido junto aos outros, enquanto o casamento com Henriqueta livra-o de um empréstimo junto ao pai da noiva; desacredita em tudo o que é nacional, dando preferência ao gosto francês. Sua presença é uma ameaça à família brasileira, pois aparenta ser um personagem corrompido pelas seduções da sociedade, além de representar o sentimento antinacionalista num século marcado pela valorização do nacional e busca pela *identidade* do Brasil.

Porém, Azevedo parece um brinquedo nas mãos de Pedro, tanto que no final confessa nunca ter recebido as cartas que fora motivo das confusões tramadas pelo escravo. Sua declaração “honesta” faz com que o casal Carlotinha e Alfredo possam se reconciliar.

Na cena XII do primeiro ato, temos o diálogo a seguir:

EDUARDO- Entra, Azevedo! Eis aqui meu aposento de rapaz solteiro; uma sala e uma alcova. É pequeno, porém basta-me!

AZEVEDO – É um excelente *appartement!* Magnífico para um *garçon*...Este é o seu *valet de chambre?* [...]

EDUARDO – Queres fumar?

AZEVEDO – Aceito, esqueci o meu *porte-cigarres*.

PEDRO (*baixo*) – Rapaz muito desfrutável, Sr. Moço! Parece cabeleireiro da Rua do Ouvidor. (ALENCAR, 1977, p.51)

Neste trecho, no caso de Azevedo, temos uma personagem que se expressa através de um vocabulário francês, muito comum na sociedade carioca do século XIX, na qual havia

toda uma dialética entre ser nacionalista - aquele que cultivava e defendia hábitos locais - e os adeptos a uma cultura europeia que importava diariamente hábitos e costumes estrangeiros. Com esta passagem, há um posicionamento da personagem de Azevedo formadora de um *discurso*. Em contrapartida, a personagem de Pedro, o escravo, faz um comentário crítico para a plateia, que já passa a ver o personagem de Azevedo com ironia e não-aprovação.

Mais adiante, Eduardo apresenta o aposento para o amigo:

EDUARDO – Dêste lado é o interior da casa; aqui tenho janelas para um pequeno jardim e uma bela vista. Vivo completamente independente da família. Tenho esta entrada separada. Por isso podes vir conversar quando quiseres, sem a menor cerimônia; estaremos em perfeita liberdade escolástica.

AZEVEDO – Obrigado, hei de aparecer. Ah! Tens as tuas paisagens *signées* Lacroix? Mas não são legítimas, via-as em Paris *chez Goupil*, fazem uma diferença enorme. (ALENCAR, 1977, p.53)

Já neste trecho do primeiro diálogo de Azevedo na peça, fica nítida a representação do personagem como aquele que vai estabelecer um contraponto entre a “cópia” e o “original”. Enquanto o aposento de Eduardo copia e reproduz aos moldes da Paris, Azevedo também é uma cópia – aquele brasileiro que não representa sua *identidade*, mas imita uma outra, nesse caso, a francesa. Somado a piada de Pedro ao compará-lo como um cabeleireiro da Rua do Ouvidor, Azevedo vira dentro do teatro realista uma caricatura do francês, ou melhor, do homem afrancesado no território nacional.

Se no capítulo sobre o negro no teatro de Alencar foi possível afirmar que Pedro e Azevedo funcionam como os antagonistas da peça, é também na boca do segundo que Alencar nos apresentará uma visão corrompida da sociedade – aquela mesma sociedade da Paris que corrompera o jovem Restignac, e que Alencar colocaria, como exemplo, em seu romance *Senhora* através dos percalços do jovem Seixas.. N’*O demônio familiar*, o protagonista pergunta:

EDUARDO – Mas enfim, sempre te resolveste a casar?

AZEVEDO – Qual! Sabes que sou incapaz de amar o quer que seja. [...] Faço tão pouco caso de mim, como do resto da raça humana. [...] estou completamente blasé, estou gasto para essa vida de *flâneur* dos salões; Paris me saciou. O amor hoje é para mim um copo de Cliqot que espuma no cálice, mas já não me tolda o espírito! (ALENCAR, 1977, p.54)

Para Eduardo, Azevedo é “um coração pervertido”, um homem de sangue frio que descreve a perspectiva de um casamento. E assim conclui:

EDUARDO – Concluo que é por isso que se encontram hoje tantos moços gastos como tu; tantas moças para quem a felicidade consiste em uma quadilha; tantos maridos que correm atrás de uma sombra chamada consideração, e tantos pais iludidos que se arruinam para satisfazer o capricho de suas filhas julgando que é esse o meio de dar-lhes ventura! (ALENCAR, 1977, p.55)

O que está em jogo é a família patriarcal. Enquanto Alencar importa questões muito parecidas àquelas colocadas pelo romance e o teatro na França, já no Brasil, o objetivo é colocar em cena a corrupção do homem que coloca em perigo os valores morais, a boa educação, a moralidade. Azevedo parece um Rastignac do romance *Pai Goriot* já corrompido, enquanto Eduardo ainda luta pelos bons ensinamentos. Eduardo seria o ponto de chegada de Seixas, do romance *Senhora*.

A França, enquanto modelo de civilização, também exporta para o Brasil a corrupção dos valores morais, fazendo desaparecer por aqui os bons tempos dos serões da boa família brasileira, sendo apenas “alguns parentes que se juntam por hábito, e que trazem para a vida doméstica, um tédio dos prazeres, o outro, as recordações da noite antecedente, o outro, o aborrecimento das vigílias!” (ALENCAR, 1977, p.55)

Ao pensarmos na formação e desenvolvimento da Literatura Brasileira do século XIX, sabemos que havia entre os autores da época uma interminável discussão sobre a questão da construção de uma *identidade nacional*. Se, para uns, um texto brasileiro deveria se apresentar como autêntico pelas idéias nativistas, patrióticas e nacionalistas, o fato é que Alencar, que sempre pareceu para alguns críticos, como Machado, um homem generoso e de leituras muitos amplas sobre a nossa realidade, traz para o seu gênero dramático, especificamente para sua comédia de costumes *O demônio familiar*, uma personagem que parece extraída exatamente do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, e não deve fazer isso sem um intuito próprio e específico.

De volta aos diálogos da peça, se na cena XII do primeiro ato tivemos a apresentação da personagem de Azevedo como um homem brasileiro que valoriza a cultura e hábitos franceses, sem que ainda fosse possível fazer uma análise sobre a real intenção do autor com

este personagem, será na cena VIII do segundo ato que a personagem de Vasconcelos nos dará sua opinião em relação a seu futuro genro Azevedo:

VASCONCELOS – [...] O que noto em meu genro, e que desejo corrigir-lhe, é o mau costume de falar metade em francês e metade em português, de modo que ninguém o pode entender! (...) É uma mania que eles trazem de Paris e que os torna sofrivelmente ridículos. Mas não querem se convencer! (ALENCAR, 1977, p.67)

Mas adiante, um novo embate entre o futuro sogro Vasconcelos e Azevedo, onde o primeiro fará mais uma crítica a personagem de Azevedo, enquanto este deixará mais uma vez registrado sua crítica ao Brasil:

VASCONCELOS – Ora, meu genro, se o Sr. continua a falar desta maneira, obrigame a trazer no bolso daqui em diante um dicionário de Fonseca.

AZEVEDO – Os estrangeiros têm razão! Estamos ainda muito atrasados no Brasil! (ALENCAR, 1857, p.68)

Neste trecho, assim como em diversos outros nessa peça, é possível percebermos um confronto de *discursos*: o *discurso* francesista do personagem Azevedo, no qual se entrevê uma valorização da cultura estrangeira por meio da utilização de vocábulos em francês na fala do personagem (*discurso antagonista*), em relação ao *discurso* crítico das outras personagens a esse tipo de comportamento (*discurso protagonista*).

Podemos afirmar também que há, em *O demônio familiar*, uma *interdiscursividade* (articulação de diferentes *discursos*), porém com prevalência de um *discurso* crítico em relação ao estrangeirismo na sociedade brasileira do século XIX, mais precisamente a sociedade carioca onde se passa a comédia, uma vez que a personagem de Azevedo, ao apresentar seu *discurso antagonista* “francesista”, vira alvo de crítica dos outros personagens da peça, além de ser ironizado até mesmo pelo escravo, aquele que até o momento não ocupava lugar de respeito dentro da sociedade.

Mas não só as personagens que fazem o *discurso* crítico ao comportamento de Azevedo são aquelas que trazem para o espectador a idéia de ética, família, e por conseqüência, a valorização das idéias nacionalistas. Pedro, o escravo – aquele mesmo apresentado no capítulo anterior - também sabe fazer piada de Azevedo, enquanto consegue facilmente enganá-lo. Desta forma, Azevedo parece representar a figura do homem no Brasil que perde sua identidade, sua “autenticidade” diante das influências de culturas estrangeiras.

Pedro, na cena XI do Ato III, oferece a Azevedo:

PEDRO - Charutos, Sr. Azevedo; havanas de primeira qualidade, da casa de Wallerstein!

AZEVEDO – Pelo que vejo já os experimentaste!

PEDRO – Pedro não fuma, não senhor; isto é bom para moço rico, que passeia de tarde, vendo as moças.

Pedro, perspicaz, sabe como ludibriar Azevedo. Sabe como mostrar ao “objeto de encantamento” usando as devidas palavras mágicas, pois não é um charuto qualquer, é um charuto da “casa de Wallerstein”. Azevedo começa a entrar no jogo do escravo, mas antes mesmo de cair em sua lábria, já cai na sedução material pela marca, pelo processo de estetização abordado ao longo deste capítulo.

Mais adiante, com a entrada de Alfredo em cena – o pretendente de Carlotinha – Azevedo não é mais o mesmo, pois como mostra o diálogo:

ALFREDO – É raro encontrá-lo agora, Sr. Azevedo. Já não aparece nos bailes, nos teatros. [...]

AZEVEDO – Estou-me habituando à existência monótona da família. [...] 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* de família no Rio de Janeiro. (ALENCAR, 1977, 79)

Azevedo, personagem assim representado, é volúvel. Sua *identidade* afrancesada torna-o sem identidade. Enquanto Pedro é o ardiloso escravo, Azevedo é a chacota; enquanto Eduardo é o *discurso* moralizante, Pedro é o *discurso* que corrompe a família. Mas o diálogo segue, o que trará de volta para a cena a questão da arte nacionalista:

ALFREDO - [...] Que diz deste quadro, Sr. Azevedo, não acha que também vale a pena de ser desenhado por um hábil artista, para a nossa “Academia de Belas-Artes”?

AZEVEDO – [...] Pois temos isto aqui no Rio?

ALFREDO – Ignorava?

AZEVEDO – Uma caricatura, naturalmente.... Não há arte em nosso país.

ALFREDO – A arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.

AZEVEDO – Sim, faltam os artistas.

ALFREDO – Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.

AZEVEDO – (*com desdém*) Já foi a Paris, Sr. Alfredo?

ALFREDO – Não, senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir.

AZEVEDO – Por que razão?

ALFREDO – Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau. (ALENCAR, 1977, p.80)

A cena apresentada não tem um tom amenizado, nem cômico. O que está em jogo é a boa e velha discussão da valorização do nacional, ali representado em plena cena do palco carioca no século XIX. A crítica de Alfredo parece ir direto ao ponto que importa para Alencar discutir: a valorização da arte nacional pela plateia carioca. O teatro está colocando na boca de cena um empenho declarado do autor, aquele mesmo empenho em criar um teatro nacional significativo, devendo os autores nacionais seguir o seu exemplo. A plateia está sendo “educada” a ser brasileira, a valorizar o que é nosso, enquanto Azevedo representa o *discurso* de oposição.

Um teatro assim encenado não só representa *alteridades* presentes no processo de formação da nossa *identidade*, como também trabalha a favor da criação de uma *identidade* do brasileiro, afirmando como ele deve se portar como cidadão diante da arte nacional.

Por fim, se Eduardo é “mocinho”, o herói realista, Azevedo também não chega a ser vilão, mas nos contornos do teatro realista com resquícios melodramáticos, sua predileção pelo estrangeiro faz dele um homem que socialmente, mesmo que de forma mínima dentro do teatro de Alencar, merece ser punido, para assim dar a lição à plateia. O que temos no final desta obra dramática é uma punição da personagem de Azevedo, uma vez que ele perde sua noiva Carlotinha para outro personagem da história.

O *discurso*, enquanto texto dramático alencariano, neste caso específico, favorece um posicionamento a favor das idéias nacionalistas do século XIX para combater na sociedade carioca a importação de hábitos e costumes europeus, aquele que podemos tomar como modelo, mas não de forma exagerada. Porém, importa dizer aqui que há uma diferença que Alencar parece fazer entre incorporar influências culturais francesas - aquelas que podem nos servir como horizonte para discussões de um país que pretende seguir a marcha de uma civilização como a francesa – e copiar servilmente e de modo fútil a “moda” e aquilo que há de passageiro e supérfluo na vida cotidiana do homem francês.

Azevedo representa a futilidade, a mera cópia servil, aquilo que não importa para a nossa formação cultural. Cabe apenas para o personagem, depois de revelada as artimanhas do escravo Pedro, afirmar: “decididamente, volto a Paris, meus senhores!” (ALENCAR, 1977, p.98) Por outro lado, tudo apaziguado, casamentos à vista, fica estabelecida a ordem pela formação da família patriarcal, e o estrangeirismo inútil de Azevedo, dentro de um projeto de construção da *identidade nacional*, naquele momento, não encontra lugar.

7 CONCLUSÃO

Não se pode deixar de considerar, antes do último ponto desta pesquisa, que qualquer cultura na atual “modernidade” está impregnada de relações com possíveis *alteridades*, enquanto o processo de autenticidade está completamente contaminado de referências culturais diversas. Um projeto como esse, hoje, no Brasil, parece sem qualquer sentido. Enquanto a faceta “multicultural” no país atual não é uma característica exclusivamente nossa.

Se *identidade*, conceito abordado ao longo desta dissertação, é um conceito subjetivo, também sua construção se dá através do *discurso*. No século XIX, ao tomarmos como exemplo a obra dramática de Alencar, podemos percebê-la pelo viés de uma *prática discursiva* que evidencia a fala de uma classe hegemônica e privilegiada no Brasil escravocrata - aquela que detém o poder de representar quem deve ou não fazer parte da construção da nossa *identidade*, pois equivale a uma *unidade de identificações*, representadas por mitos, segredos, escondendo as diferenças, dando contornos mais carregados às *alteridades*.

O texto alencariano, enquanto uma forma de prática social, estabelece uma relação patriarcal com a Corte do Rio de Janeiro oitocentista, criando formas rígidas de conhecimentos e crenças, representações de conceitos e papéis sociais que não aceitam outras verdades. Para isso, as peças, enquanto *discurso*, representam rotinas sociais complexas – como as relações da colonização, escravidão e importação cultural – mas oferecendo ao espectador sentidos muitas vezes naturalizados e não percebidos, perpassados por relações hegemônicas e de poder coercitivo.

Enquanto o *discurso* tem efeitos constitutivos porque, por meio dele, os indivíduos constroem ou criam realidades sociais, o teatro de Alencar, na presença dos personagens moralizadores e pelos diálogos desenvolvidos, contribuem para um projeto de organização social por uma visão patriarcal – aquela capaz de criar construções da mulher como “anjo”, o escravo uma “criança”, o índio o “bom selvagem”, entre outros diversos já apresentados nessa pesquisa.

Se a literatura nacional do século XIX contribui para a formação do conceito que fazemos da nossa *identidade nacional*, e é ela, especificamente a de Alencar, que faz coro a

um projeto de criar a força da paisagem, da estilização do indígena, da propagação dos valores morais, do bom comportamento e da ética. É ela que no teatro coloca o negro como um subordinado num *discurso* amoroso da escravidão, define o papel da mulher na sociedade, valoriza os costumes da família patriarcal, evidencia as raízes de um passado colonial a ser superado, chacoteia o excesso de francesismo enquanto incorpora declaradamente seus modelos.

Alencar, exceto em *O jesuíta*, parece não ter maiores pretensões de fazer um teatro para discutir a nossa formação cultural ou identitária, mas representar figurações ou imagens didáticas através de um enredo que deve colocar em cena a Corte do Rio de Janeiro, seus hábitos e suas mazelas. Assim, a partir de sua obra dramática de teor realista, pela representação dos personagens como atores sociais, podemos verificar possíveis representações das *alteridades* na cultura brasileira – representações essas que estão perpetuadas em nosso imaginário.

O fato é que estamos diante de um escritor-romancista-político-dramaturgo aparentemente empenhado com o propósito da criação de uma literatura nacional e, principalmente, com a criação de um *sistema literário* formador de um público leitor, num conjunto de obras que pudessem refletir e construir uma imagem de um país que aparentemente alcançara sua independência política, e o teatro era um meio eficaz pelo qual o autor poderia colocar as personagens sociais nos seus devidos lugares, dando à família um sentido de preservação necessária dos valores morais e da ética, e acima de tudo, educar a plateia – uma plateia, que vale lembrar, era formada pela elite oitocentista.

A estante cultural a qual Flora Sussekind se refere, se fosse criada aos moldes do *discurso* alencariano, pelo viés dramático, assim faria das representações:

- Daria ao português uma prateleira ao alcance dos olhos, para que pudéssemos olhar sempre como formadora da nossa *identidade*, mas sempre no objetivo de superá-la, rompendo com ela as barreiras da colonização. Talvez, por Alencar, de sua edição fossem arrancadas as páginas de um *discurso* catequético-moralizante que seu teatro ainda incorpora; talvez lhe deixasse algumas páginas que refletissem certa nobreza de um cavalheiro em obediência à Coroa portuguesa; mas com certeza deixaria que elas amarelassem para que pudéssemos sempre lembrar daquele livro como um passado desbotado.

- Se a estante é dramática, ao índio caberia uma prateleira especial, colorida, mas de pequeno tamanho. A capa do livro seria exótica, e suas páginas refletiriam a ausência de uma civilização. Somente a personagem de Garcia estaria na capa e em todas as “figuras”, mas as legendas estariam sempre escritas com um português muito correto, sempre disposto a servir ao homem branco e dedicar a ele sua própria vida.

- Ao francês caberia uma prateleira capaz de chamar a nossa atenção. Suas capas seriam as melhores possíveis, de tamanhos e formas diferentes, perfumadas, sedutoras, e ao fundo um refletor a iluminar e destacar os contornos das edições que ora refletissem nomes nacionais, ora nomes e clássicos da cultura europeia. Porém, todos marcados com avisos de “cuidado”, “não toque”, ou “aprecie com moderação”.

- Ao negro caberia uma prateleira ainda a ser colocada. Os livros estariam encaixotados num canto da sala. Colocá-los na estante ao lado dos outros poderia danificá-la, fazer ruir a estrutura assim representada. Se ali houvesse um único livro, sua capa simples traria a legenda amorosa de que aquele seu canto humilde seria o melhor lugar, enquanto outros livros, dos senhores, mereceriam, naturalmente, melhores posições na biblioteca.

Por fim, me questiono sobre o lugar a ser dado ao nosso livro, o do “brasileiro”. Talvez suas páginas ainda estivessem em branco, ou talvez escritas a muitas mãos, por muitas letras, com múltiplas capas coladas umas sobre as outras ao longo do tempo, ao longo de muitos séculos que ultrapassam as fronteiras dos cinco que ainda conhecemos muito pouco. Muitas delas estariam rasgadas, rabiscadas, com ilustrações muito distorcidas, personagens esbranquiçados, e às classes menos favorecidas talvez nem lhes restassem uma nota de rodapé.

Porém, sua posição na estante provavelmente seria a mesma colocada desde meados do século XIX por mãos que, como a de Alencar, pretenderam lhe dar um lugar de destaque até então impossível dentro da nossa história como “brasileiros” - uma história sempre em construção, marcada como tantas outras pela colonização, e angustiada pela constante busca de uma *identidade nacional*.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Yousseff. *Tempos na Literatura brasileira*, São Paulo: Ed. Ática, 1986.

AGUIAR, Flávio. *Ensaio 103 - A comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, José de. *Crônicas Escolhidas*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Editora Martim Claret, 2007.

ALENCAR, José de. *Obra Completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958.

ALENCAR, José de. *Senhora*. Editorial Sol90. Clássicos da Literatura.

ALENCAR, José de. *Teatro Completo I e II*. Fundação Nacional de Teatro, 1977.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ARRABAL, José; LIMA, Mariangela Alves de. *Teatro: o seu demônio é beato*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

ASSIS, Machado de. *Notícia da Atual Literatura Brasileira*. Instinto de Nacionalidade, 1873

ASSIS, Machado. *O Teatro de José de Alencar*. Publicado na "Semana Literária", seção do Diário do Rio de Janeiro, 6, 13 e 27 mar.1866.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed, São Paulo: Ed. Cultriz, 1994.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ed. Ouro Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre a "Confederação dos Tamoios"*. São Paulo: FCL/USP, 1953.

CASTRO, Eduardo V. de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- CHARTIER, Roger. In: ELIAS, Nobert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução, Pedro Sussekind; prefácio, Roger Chartier. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era realista*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2004. v. 4.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era romântica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2004. v. 3.
- DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2055>
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. (Coleção textos, 15).
- FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- FIGUEIREDO, Carmem L. N. de. “O romance e a estetização da cultura: imagens do espelho. In: *Brasil/Brazil*. Porto Alegre, RS: Brown University & Associação Cultural Acervo Literário Érico Veríssimo, 2008.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. “Intelectual, paisagem e literatura: brasilidade sob tensão.” In: JOBIM, José Luis; PELOSO, Silvano (Org.). *Identidade e Literatura*. Rio de Janeiro: Sapienza, 2006.
- FILHO, Domício Proença. *Estilos de época na literatura*. 2. ed. São Paulo: Ed Liceu, 1967.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Ilustrações em cores de Cícero Dias; desenhos de Antonio Montenegro. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. 1. ed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1955. (Cadernos de cultura).
- GALLE, Helmut. “Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica.” In: *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, p. 64-91, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz da Silva, Guaracira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Gaurdia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. “O discreto”. In: NOVAES, Adauto. *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HELENA, Lúcia. “Nação, narração, fundação: José de Alencar e Machado de Assis”. 5. Congresso Abralic, Cânones e Contextos, Anais. Rio de Janeiro: Abralic, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOBIM, José Luis; SOUZA, Roberto Acízelo. *Iniciação à literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

MAGALHÃES, Gonçalves. Antonio José ou O Poeta e a Inquisição. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000144.pdf>>

MAGALHÃES JÚNIOR, R. Sucessos e Insucessos de Alencar no Teatro. In: *Teatro Completo I e II*. Fundação Nacional de Teatro, 1977.

MARCO, Valéria de. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MENESES, Raimundo de. “Primeira rusga com o Imperador”. In: *José de Alencar: literato e político*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

MEURER, J. L. *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola editorial, 2005.

MEURER, J. L. Gêneros textuais na análise crítica de Fairclough. In: MEURER; BONINI; MOTA-ROTH (Org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Ed., 2005. p.81-106.

MIRANDA, Wander Melo. “A ilusão autobiográfica.” In: _____. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 25-41.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 1. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.

MOYSÉS, Sarita Maria Affonso. “Literatura e história: imagens de leitura e de leitores no Brasil no século XIX.” XVII. Reunião Anual da ANPEd, out/95, Caxambu. *Revista Brasileira de Educação*, p. 51-62, 1995.

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG J. (Org.). *O Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PÉCORA, Alcir. “Vieira: o índio e o corpo místico”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEDRO, E. R. (Org.). *Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise do discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

ROCHA, Everaldo. *Jogos de espelhos: ensaios de cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Antropofagia como visão do mundo: um paradigma teórico da alteridade: notas de pesquisa”. In: JOBIM, José Luis; PELOSO, Silvano (Org.). *Identidade e Literatura*. Rio de Janeiro: Sapienza, 2006.

- ROMERO, Silvio. *Historia da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1949.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa. Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. Companhia das Letras, 1977
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé / Socii, 1982.
- THOMPSON, J. B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- VIEIRA, Antonio. *Sermões*. São Paulo: Hedra, 2001. v. 1.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WELSH, Wolfgang. “Estetização e estetização profunda ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje.” Trad. Álvaro Valls. In: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, v.1, n. 1, jul. 1990.