



Universidade do Estado do Rio de Janeiro de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Carla Hauer Grivicich

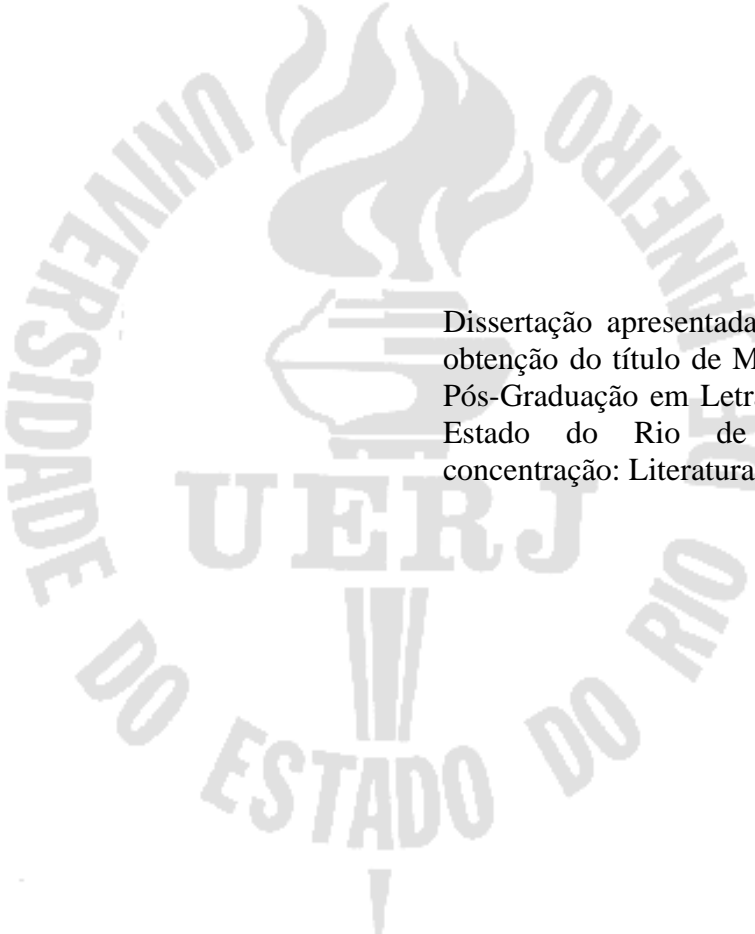
Mãe: o drama da escravidão na obra de José de Alencar

Rio de Janeiro

2016

Carla Hauer Grivicich

Mãe: o drama da escravidão na obra de José de Alencar



Dissertação apresentada, como requisito 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: Marcus Vinicius Nogueira Soares

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEH/B

A368

Grivicich, Carla Hauer.

Mãe: o drama da escravidão na obra de José de Alencar / Carla Hauer Grivicich. – 2016.
105f.

Orientador: Marcus Vinicius Nogueira Soares.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Alencar, José de, 1829-1877. – Crítica e interpretação – Teses.
 2. Alencar, José de, 1829-1877. Mãe - Crítica e interpretação – Teses.
 3. Memória autobiográfica – Teses.
 4. Escravidão na literatura – Teses.
- I. Soares, Marcus Vinicius Nogueira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

Assinatura

Data

Carla Hauer Grivicich

Mãe: o drama da escravidão na obra de José de Alencar

Dissertação apresentada, como requisito 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

Aprovado em 31 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Andréa Sirihal Werkema
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Claudete Daflon dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

À minha avó Esther Silva,
nascida no Império do Brasil

À minha amada mãe, pessoa
mais do que admirável,
inspiradora, inteligente, sábia.
Nada seria feito sem você, sua
amizade e apoio desde sempre,
mãe.

AGRADECIMENTOS

Durante anos foram muitas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a concretização deste trabalho. Portanto, agradeço carinhosamente:

À querida professora de História Avelina Addor: desde sempre;

Aos colegas da 2ª Vara Criminal do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro – Florisvaldo Rodrigues, Rita Pires, Clelson Gaspar, Andréia Lucia, André Telles, Erica Borges, Gizelda Silveira, Jorge Rodrigues e Patrícia Feijó - pela paciência e compreensão durante toda minha graduação e mestrado;

Aos colegas do Instituto de Letras da UERJ, sobretudo Cristina Sartori, Giovanni, Gustavo Nagel e Vagner pela amizade e apoio;

À querida ex-professora e atual amiga Tatiana Gandelman: sem palavras para agradecer por tudo o que você foi na graduação e depois. Sua amizade e suas críticas foram fundamentais;

Aos queridos professores Ana Lucia Oliveira, Ana Lucia Henriques, Claudia Amorim, João Cezar de Castro Rocha e Sergio Nazar David pelas aulas enriquecedoras, que contribuíram muito para o meu desenvolvimento acadêmico, na graduação e na pós;

Ao meu orientador, Professor Marcus Vinicius Nogueira Soares, que desde a graduação me inspirou a estudar o século XIX, sobretudo Alencar, por todos esses anos de atenção intelectual e muita paciência com meus erros;

Às professoras Claudete Daflon dos Santos e Andréa Sirihal Werkema, que participaram da banca, pelas opiniões esclarecedoras;

À minha amiga Eliani, pelos muitos e muitos anos de amizade. Sem palavras;

À minha família agradeço por tudo, especialmente amizade, apoio e paciência. Agradeço sobretudo à minha querida tia Icléa Hauer, por tudo o que ela sabe o que ela é;

Clara, minha filha, não foi fácil.

À minha prima (irmã) Lícia: qualquer coisa que eu escreva sobre você não chegará aos pés do seu merecimento. Você é mais do que uma prima, mais do que uma irmã, mais do que uma amiga. Não teria conseguido sem seu apoio, amizade e todas as ajudas possíveis que você me deu. Obrigada é uma palavra pequena para tanta dívida;

Por fim, não posso deixar de agradecer também aos meus colegas que ingressaram na Universidade através das cotas raciais, que com seus exemplos mudaram meu modo de ver o mundo.

Tava durumindo, cangoma me chamou (bis)
Disse levanta povo, cativoiro já acabou (bis)
(Ponto de Jongo)

RESUMO

GRIVICICH, Carla Hauer. *Mãe: o drama da escravidão na obra de José de Alencar*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

O objetivo do trabalho foi traçar um perfil biográfico, político e, sobretudo, literário de José de Alencar, falando de seu interesse pelos cronistas, pelos etnógrafos, pela filologia, principalmente ao que se refere à questão do negro no Brasil entre 1857 e 1877, ano de falecimento do escritor. Para isso, foi necessário traçar um panorama político, histórico e social do século XIX, particularmente do período imediatamente anterior ao nascimento do autor até a sua morte e fazer um levantamento de sua obra literária, abordando, mais especificamente, o trabalho dele como deputado e suas opiniões políticas, principalmente suas opiniões acerca da escravidão. Além disso, foram analisadas as obras literárias de Alencar em que a personagem negra participa de maneira importante, seja como protagonista, seja de maneira coadjuvante. Por fim, foi analisado especificamente o drama trágico - *Mãe* - refletindo a respeito das possíveis discussões que podem ser levantadas a partir dessa obra em particular no conjunto da obra alencariana

Palavras-chave: Alencar. Herói. Escravidão.

ABSTRACT

GRIVICICH, Carla Hauer. *Mãe: the slavery drama in José de Alencar*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This study aimed to create a biographical, political and, above all, literary profile of José de Alencar. It discussed his interest in chroniclers, ethnographers, philology, and mainly in all of the issues related to role of blacks in Brazil between 1857 and the year that of the author's death, 1877. In order to achieve such goal, it was necessary to provide an overview of the political, historical and social context of the XIX century, and, specifically, from the period that immediately preceded the author's birth to his death. Also, the study presented a survey of his literary work, targeting his work as deputy and his political views; particularly, his opinions about slavery. Moreover, there were analyses of Alencar's literary work in which the black character is very relevant, whether as main character or in a supporting role. Finally, the tragic drama *Mãe* was analysed thoroughly. It was offered some reflections of the most relevant role of this drama in the body of Alencar's work.

Keywords: Alencar. Hero. Slavery

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	OS HERÓIS ALENCARIANOS	15
1.1	Como nascem os heróis	15
1.2	A vida e as opiniões do Conselheiro José de Alencar	19
2	O NEGRO NA ESCRITA DE ALENCAR	37
2.1	O Brasil nos Oitocentos	37
2.2	Escritos políticos, pareceres jurídicos e as Cartas de Erasmo: manifestações acerca da escravidão	41
2.3	O demônio familiar, O tronco do ipê, Til: o negro na produção literária de Alencar	54
3	MÃE: UM DRAMA DA ESCRAVIDÃO	63
3.1	Mãe: o drama encenado e publicado	63
3.2	Mãe: recepção dos contemporâneos, críticos, amigos, historiadores, biógrafos e pesquisadores	72
3.3	Mãe, um drama trágico?	79
3.4	Análise do aspecto formal e dos personagens	89
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
	REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Os diretores dos filmes antigos costumavam fazer coisas estranhas. Uma das mais curiosas era o seu hábito de mostrar as pessoas andando de carro, depois descerem atabalhoadamente e se afastarem sem pagar ao motorista. Rodavam por toda a cidade, divertiam-se, ou se dirigiam a seus negócios, e isso era tudo. Sem ser preciso pagar nada. Assemelhavam-se em muito à maioria dos livros da Idade Média, que, por páginas e páginas, falavam de cavaleiros e damas, engalanados em suas armaduras brilhantes e vestidos alegres, em torneios e jogos. Sempre viviam em castelos esplêndidos, com fartura de comida e bebida. Poucos indícios há de que alguém devia produzir todas essas coisas (...) (Leo Huberman, 1978).

Voltando ao meio acadêmico após quase 30 anos, deparei-me com a discussão sobre a necessidade de cotas raciais para ingresso na Universidade bem como em outros setores privados ou públicos a fim de diminuir o distanciamento social criado pela instituição da escravidão que, após mais de 100 anos de seu fim, ainda não foi superada. Evidentemente, como mulher de classe média e branca, esse aspecto do preconceito – o racial – que ficou mais evidente com os discursos contrários ao estabelecimento das cotas, não foi, confesso, nunca objeto de minha reflexão. Contudo, essa discussão tão presente em minha vida ao ingressar novamente na graduação, forçou-me a ter um outro olhar sobre esses problemas.

Isso me levou a observar melhor que, de fato, a escravidão foi e é uma marca poderosa na sociedade brasileira. Marcou-nos as feições, a cultura, a comida. Marcou-nos nas relações pessoais e profissionais. E foi a partir de reflexões acerca da escravidão e, sobretudo, do racismo e suas manifestações contemporâneas que foi pensada esta dissertação.

A literatura serviu como formadora de opinião e modelo de comportamento. Dos romances femininos aos romances de cavalaria, as obras literárias, desde Aristóteles, têm servido para “educar” através da imitação dos personagens heroicos. No Brasil, não poderia ser diferente. A nossa literatura, sobretudo no século XIX, serviu para formar brasileiros nos valores nacionais, as mocinhas e os rapazes nos valores da sociedade burguesa e o “público” em geral sobre o lugar que compete a cada um nessa estrutura.

José de Alencar foi o autor escolhido para o desenvolvimento do meu trabalho, a princípio por ter sido seguramente o primeiro grande escritor brasileiro. Em segundo lugar por se ter envolvido em quase todos os gêneros literários e não literários em sua vasta produção intelectual: 20 romances, sete peças teatrais, diversas crônicas, críticas literárias, poesias, discursos políticos, pareceres jurídicos, projetos de lei e até teoria da literatura, sobretudo a brasileira.

A vocação política de Alencar, envolvido que estava com sua atividade parlamentar, marcou também sua literatura. Esta dissertação buscou verificar até que ponto haveria contradição ou confluência entre o Alencar político e o Alencar escritor de romances e dramas.

A escolha do autor também se deveu ao fato de que, embora Alencar tenha vivido e morrido ainda no século XIX, esse é um período que ainda nos marca muito. É, em muitos aspectos, um momento decisivo para o país: momento de sua independência política, momento de sua formação nacional, momento de plena criação e circulação de literatura.

E se, no dizer do historiador Eric Hobsbawn, (1999) o século XX foi curto e extremo, o século XIX foi longo, iniciando no século XVIII, com o Iluminismo e terminando no início do século XX. Contudo entre nós parece que o século XIX não acabou, ao colocarmos sobre a mesa o problema da escravidão e de uma abolição, que trouxe a liberdade física, mas não a cidadania, a uma parcela imensa da população brasileira. E esse drama arrasta-se até hoje.

Um dos grandes problemas ao se abordar a literatura de períodos históricos anteriores é o anacronismo. A imposição de valores contemporâneos aos valores dos séculos pretéritos pode permitir olhar certas obras literárias com um pré-julgamento, um preconceito que torna um problema a análise do autor e das obras escolhidas, sobretudo se abordamos um tema espinhoso como o da escravidão.

A dificuldade de se evitar esse anacronismo e especialmente formar um julgamento a partir de minha própria mentalidade fez com que a pesquisa caminhasse no sentido de se buscar um mergulho principalmente na produção jornalística do período, a fim de diminuir ao máximo esse equívoco e efetuar com isso uma leitura mais produtiva das obras literárias do Brasil dos Oitocentos.

A pesquisa começou a partir das leituras dos jornais, particularmente do período estudado, que foi do final dos anos 1850 até meados dos anos 1870, mais precisamente de 1859 (ano em que Alencar escreveu a obra estudada) até 1875 (ano de sua última polêmica literária, travada com Joaquim Nabuco), sem deixar de fora o ano de 1857, o início da explosão literária do escritor e em particular o manifesto dramático de Alencar, *A comédia brasileira*, para observar a opinião do escritor sobre sua filiação ao teatro realista e onde ele manifesta aquilo que Antonio Candido chamará de literatura como missão (2009, p. 28): Alencar não somente discorre sobre a escola teatral que ele entende a melhor, mas convoca os intelectuais brasileiros a participarem da criação do teatro brasileiro.

Pulando dois anos, às vésperas da estreia da peça, objeto desta pesquisa, a consulta aos jornais fez com que deles emergisse um mundo palpitante, cotidiano, cujos interesses passavam pelo obituário, publicação de decisões judiciais, saída de navios e seus passageiros, venda de roupas e acessórios, oferta de parteiras, a vida cultural da corte, com seus teatros, a publicação de romances folhetins e, ao lado disso tudo, singelos anúncios de compra e venda de pessoas escravizadas, aluguel de amas de leite e de “procura-se escravo fugido”.

Esse mergulho na imprensa oitocentista, que naturalizava essa relação de compra e venda de seres humanos, foi especialmente importante por conta do objeto estudado: um drama alencariano que trata da escravidão.

Dentro dessa literatura, busquei em minha pesquisa observar a configuração dos personagens negros e/ou escravizados dentro de nossa literatura formadora, particularmente na obra de Alencar. Procurei refletir sobre as distinções entre a configuração da personagem indígena, utilizado como referência de nacionalidade – como em *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, por exemplo – e até que ponto se poderia particularmente na obra alencariana avaliar os personagens negros também como símbolo de nacionalidade, constatando que o dilema da escravidão e da população negra foi colocado nos dramas e romances apenas como parte da “cor local”.

Paralelo ao tema desenvolvido, procurei identificar a configuração do romance brasileiro de acordo com o processo de formação do público leitor no Brasil do século XIX, levando em conta a passagem do interesse do público pelo chamado romance abolicionista. Diante do quadro geral de apagamento da representação da população negra, escravizada ou não, nas obras literárias produzidas nos Oitocentos, levou-me a pensar nos aspectos de uma literatura que excluía uma parcela da população brasileira, já nesse momento formado por pessoas de várias origens étnicas conforme relatos dos viajantes. Para ser protagonista num determinado modelo de literatura, tem que ser branco. Até ironicamente a personagem escravizada, como no caso de *A escrava Isaura*, datado de 1875. Pareceu claro que, nesse caso, o objetivo de Bernardo Guimarães, o autor, foi sensibilizar uma parcela da população branca durante os debates que se seguiram à aprovação da Lei do Ventre Livre em 1871 com uma obra do chamado *abolicionismo romântico*. Contudo, mesmo assim, não deixa de ser irônico que o romance tenha feito grande sucesso com essa personagem.

Além da discussão a respeito da dramaturgia alencariana, em especial sobre *Mãe* e sua recepção crítica, procurei muito especialmente verificar a opinião de Machado de Assis e de suas muitas manifestações a respeito dessa obra, em especial no ano de estreia da peça, em

1860, num panorama geral acerca da obra dramaturgica de Alencar, em 1866, e em importante documento crítico – *Instinto de nacionalidade*, de 1873.

Dentre os principais resultados obtidos pela pesquisa, está a melhor compreensão da obra alencariana e do desenvolvimento de sua obra literária paralela muitas vezes às suas manifestações políticas no Parlamento como deputado, representando o Ceará, mas sobretudo representando o Partido Conservador.

O objetivo do trabalho foi ver até que ponto a literatura, como mídia importante do século XIX, serviu para reforçar modelos raciais, sociais, culturais. E, dentro da literatura brasileira do século XIX particularmente, pensar de que maneira Alencar contribuiu ou não para reforçar o estigma da escravidão e, eventualmente, reforçar o racismo.

Em um primeiro momento foi útil a leitura de Antonio Candido, sobretudo *Literatura e sociedade*, particularmente o capítulo “O escritor e o público”. Nele, foi possível ficar mais ciente de que, naquela sociedade, era mesmo muito difícil encontrarmos personagens protagonistas negros, pois a maior parte da população negra estava reduzida à condição de ser humano escravizado, logo na base da pirâmide social. Não era o consumidor das obras literárias nem objeto de interesse desses mesmos consumidores. Contudo mesmo assim Raymond Sayers destaca o papel de Teixeira e Souza no protagonismo de criar papéis importantes para personagens negros dentro de seus romances. O pesquisador destaca que o escritor fluminense cria personagens negras, que são periféricos, coadjuvantes, com força e importância de protagonista, com várias cenas heroicas.

Quanto à metodologia, parti de três eixos: 1) a análise da obra de Alencar; 2) a pesquisa do quadro teórico e; 3) a pesquisa sobre o contexto histórico e a recepção das obras. A análise da obra literária de Alencar foi o eixo principal, que se constituiu através de um exame minucioso do drama *Mãe*, mas atentando também para as demais obras em que os personagens e a própria cultura negra é destacada e mencionada. Esse eixo se desdobra em dois. Por um lado, a pesquisa do quadro teórico visa fundamentar a análise das obras literárias - tanto do gênero dramático quanto dos romances - a partir das formulações de Aristóteles (*Arte Poética*) sobre o conceito de protagonista, a respeito dos caracteres bons e maus e de Erich Auerbach (2011), sobre a mudança do caráter das personagens ao longo da história literária. E, por fim, a pesquisa sobre o contexto histórico e a recepção das obras, permitindo situá-las, sobretudo o drama *Mãe*, dentro do quadro social e literário em que foram produzidas, através de periódicos da época e da crítica ao drama estudado.

Primeiramente, foi discutido o que é o herói. Foi falado sobre o herói clássico, na epopeia e na tragédia, sendo desenvolvida a ideia de Aristóteles sobre as personagens boas e

elevadas e as personagens más e decaídas. Depois, no segundo item, foi também falado do herói moderno, que é o herói burguês. O herói moderno, em tese, admitiria todo tipo de personagem, como comenta Victor Hugo no prefácio de seu drama *Cromwell*. Contudo, mesmo diante de todas as possibilidades, o herói ocidental não pode ser qualquer um.

Na parte reservada ao Alencar, foi traçado primeiro um pequeno perfil biográfico, falando de sua formação familiar, cultural e acadêmica, discutindo seu interesse pelos cronistas, pelos etnógrafos, pela filologia. Foi traçado também um panorama político, histórico e social do século XIX, particularmente do período imediatamente anterior ao nascimento do autor até sua morte. No mesmo capítulo, há um panorama de sua obra literária e em seguida é abordado mais especificamente o trabalho dele como deputado e suas opiniões políticas, sobretudo suas opiniões contrárias à abolição. Ainda no mesmo capítulo, são mencionadas as obras literárias de Alencar em que personagens negros participam de maneira importante, seja como protagonista como na dramaturgia alencariana, exemplo de *O demônio familiar e Mãe*, seja de maneira coadjuvante, como nos romances. E, no ponto três desse capítulo, são apresentadas as relações entre o discurso de Alencar, um político não abolicionista, que escreveu dois dramas considerados abolicionistas por Machado - e por outros críticos - e dois romances em que há personagens negros escravizados em papéis importantes - em um deles como coprotagonista. O objetivo será ver até que ponto sua visão política está marcada naquelas obras, sendo que as obras dramáticas foram escritas nos anos de 1850 e os romances nos anos de 1870, havendo no intervalo entre as primeiras e as últimas distinções políticas, sociais e histórica importantes.

O amadurecimento do escritor – um político conservador do século XIX – com relação à cultura indígena e ao relato dos cronistas é apresentado na distinção da visão de Alencar em *O guarani* e *Ubirajara*, mostrando a mudança de perspectiva ocorrida entre um e outro romance. Procurou-se aí tentar perceber se o escritor buscava alcançar o entendimento sobre o outro, o “diferente”, incluindo aí o negro, pois entre a escrita dos dramas (anos 1850) e dos romances (anos 1870), nas primeiras obras as personagens negras não aparecem como cultura, e nas últimas, sim.

O último capítulo fala especificamente do drama intitulado *Mãe*, condições da representação, propaganda e sua recepção crítica. Foi pesquisado, nos principais jornais da época, a propaganda da peça e as críticas teatrais - sobretudo a de Machado - mas verifiquei se há outros críticos contemporâneos de Alencar comentando a encenação. Também procurei verificar se houve crítica quando do lançamento do drama publicado e, principalmente, como seus contemporâneos viram a encenação e/ou sua publicação, distinguindo a opinião daqueles

críticos que assistiram sua exibição em 1860 daqueles que tão somente leram a peça publicada.

Por último são analisadas as discussões lançadas por Alencar ao longo da peça - questão do preconceito social e racial, questão da hipocrisia social, etc. Comparei principalmente com alguns outros romances ou obras dramáticas em que há protagonista negro, escravizado ou não, como por exemplo, o romance estadunidense *A cabana do pai Tomás*, que fez grande sucesso no Brasil, e a peça *O escravo fiel*, de Carlos Antonio Cordeiro, ambos escritos nos anos 1850.

Por fim, é possível observar a importância desse drama, que foi esquecido pelo preconceito em relação ao próprio autor, um escritor militante do Partido Conservador e não abolicionista, num mundo em transformação em que o peso político de sua opção refletiu até na escolha de seu nome para patrono da cadeira nº 1 da Academia Brasileira de Letras.

1 OS HERÓIS ALENCARIANOS

1.1 Como nascem os heróis

Como teria sido a Guerra de Troia contada a partir do ponto de vista de um soldado anônimo? Um grego qualquer, ignorado pelos deuses e desejado apenas pelos abutres que sobrevoavam as batalhas? Um camponês metido a guerreiro, cantado por ninguém, por ninguém esculpido, obrigado a matar, e sem o menor interesse de morrer pelos olhos de Helena? (GALEANO, 2008, p. 45)

O herói moderno ocidental, da qual a nossa literatura foi herdeira, nasceu primeiramente na epopeia e na tragédia grega. E a definição desse herói deu-se na *Poética* de Aristóteles. Nas obras clássicas, em relação às diferentes espécies de poesia segundo a maneira de imitar (épica ou trágica), Aristóteles nos diz que Sófocles (na tragédia), tal qual Homero (na epopeia) imita homens melhores e Aristófanes (na comédia) os piores. Por melhores Aristóteles entende nobres e belos, enquanto os piores são de baixa extração e disformes. O fato dos personagens trágicos e épicos serem elevados faria com que sua queda se tornasse digna de registro. Logo o herói trágico e o épico seria aquele cujas ações importam.

Segundo Curtius, o herói clássico define-se como “o tipo humano ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações (...) cuja virtude fundamental é a nobreza do corpo e da alma” (2013, p. 221). O requisito principal desse tipo de herói é, portanto, a elevação social (conforme Aristóteles), a nobreza espiritual e a beleza física, que transparece essas qualidades.

É um personagem que pode ser masculino – como Édipo ou Ulisses – ou feminino – como Antígona e Helena, mas que é muito mais um ideal do que uma pessoa de verdade, de carne e osso e que reúne todas as qualidades, todas as virtudes.

Claro que haveria nesse juízo uma implicação de hierarquia social, pois por melhores e piores se traduzem príncipes e semideuses (melhores) e escravos e pessoas de baixa extração social (piores). (ARISTÓTELES, 2005, p. 242). Como lembra ainda Auerbach, as epopeias e tragédias, versando sobre nobres e semideuses, eram precedidas de informações familiares e genealógicas sobre os personagens superiores.

(...) Também Homero gosta de intercalar a origem, o nascimento e a história pregressa das suas personagens. Eles não nos levam ao evolutivo e mutante; ao

contrário, conduzem-nos a um ponto de apoio fixo. O ouvinte grego, educado na genealogia e na mitologia, deve reconhecer a ascendência e a família da pessoa em questão, deve classificá-la desta maneira. (AUERBACH, 2011, p. 24)

Nesse mundo não havia espaço para as personagens de classe ou categoria social inferior, pois nesse mundo o escravo ou servo não tinha vontades nem sonhos, eram quase objetos inanimados.

Tão raros são os personagens de baixa extração nas epopeias e tragédias que Auerbach chama a atenção para essa ocorrência em *Odisseia*. Nessa obra aparecem em cenas importantes a ama Euricléia e o pastor de porcos Eumeu, ambos com funções na narrativa. Conforme o pensador, “[e]stas duas personagens são, porém, as únicas que Homero anima para nós e que não pertencem à classe senhorial” (AUERBACH 2011, p. 18).

Na epopeia, um gênero literário que se relaciona à coletividade à qual o herói pertence, o herói épico é não um indivíduo conforme Lukács, mas a própria comunidade (2012, p. 67). Ou, voltando a Curtius, um ideal. É ele que vai engrandecer os feitos dos povos. Por isso em várias culturas se busca a realização e concretização da epopeia como símbolo da perenidade de um povo. Exemplo disso são os poemas épicos *Beowulf*, *Canção de Rolando* e *El Cid*, cujas narrativas tratam de feitos heroicos de personagens míticos ou reais. Amores e guerras pertencem apenas às classes elevadas.

É importante ressaltar que, como fala Auerbach (2011), essa é uma característica da literatura ocidental. Comparando-se com os textos bíblicos, por exemplo, esses são compostos de narrativas onde há grande presença de personagens de baixa extração: pastores, criados, etc. Há uma mobilidade social na literatura bíblica que é impensável na sociedade grega, pois naquela literatura é possível o pastor de hoje ser o rei de amanhã – exemplo do Rei David – ou um personagem elevado decair enormemente – exemplo de Jó.

O herói trágico também representará a comunidade, pois será através de suas ações que a sociedade será educada. Havia um caráter pedagógico nas representações teatrais que procuravam recriar lendas heroicas com fundo moral, lendas essas de conhecimento prévio do povo. Na tragédia os personagens eram conhecidos da sociedade. No trágico a queda de um personagem elevado sem conciliação possível, infundirá nas pessoas o terror e o alívio. Sua queda é que trará a catarse, é essa queda que educará o povo.

Essa sociedade “coletiva”, cujo herói não era uma pessoa, mas um ideal, que não agia por vontade própria, mas era submetido aos desejos divinos ou ao destino, vai se alterando ao longo dos séculos, conforme vão se modificando as condições materiais presentes e conseqüentemente sua maneira de ver o mundo, até a chamada Era Moderna, onde

a identidade e o individual ficarão mais acentuados, onde o ser humano está no centro de todas as ações. Naturalmente esse momento de mudanças exigirá um novo modelo de literatura, onde, segundo Benjamim (2010), a experiência coletiva dará lugar à experiência individual. Isso vai se refletir especialmente na composição do herói, natural protagonista das obras literárias, seu comportamento e sua origem. Antes reservados aos nobres, o herói moderno pode pertencer a qualquer classe social, segundo seus méritos pessoais e individuais.

Assistiremos então ao surgimento de um modelo de herói completamente distinto e individualizado: o herói burguês. Esse vai obedecer a um modelo que se espera desse tipo de herói. Vai enfrentar a sociedade e os inimigos e conquistar o amor da mocinha. Segundo Auerbach (2011), diferentemente do modelo clássico, o herói burguês representa a sociedade presente e trata de problemas cotidianos, o que também era impensável na literatura da Antiguidade.

No século XIX, observamos a introdução de certos tipos de protagonistas que até então não tinham espaço na literatura ocidental. Visando mais e mais representar a realidade circundante e o tempo presente, mesmo que esse presente seja deslocado para o passado, como nos romances históricos, o romance oitocentista engendra o surgimento de uma nova categoria de heróis: o grotesco, o moralmente condenável, os pobres, todos podem ser tratados “de forma séria, problemática e trágica”, sejam quais forem “o seu caráter ou sua posição social” (AUERBACH, 2011, p. 27), diferentemente do que ocorria na Antiguidade Clássica, onde essas figuras eram somente representadas nas situações cômicas, em papéis ridículos. E acrescentamos: podem mesmo assumir o *status* de personagem principal. Como afirma Brombert (2002), a literatura que surge a partir daí está “abarrotada de personagens fracos, incompetentes, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia” (BROMBERT, 2002, p. 14).

Assim no século XIX assistiremos a uma proliferação de protagonistas que fogem ao padrão clássico: Gwynplaine, Jean Valjean, Quasímodo, heróis de *O homem que ri*, *Os miseráveis* e *O corcunda de Notre Dame*, todos de Victor Hugo. Aliás, o famoso escritor francês, em seu prefácio a *Cromwell*¹, verdadeiro manifesto romântico, dirá: “(...) o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama como se cruzam na vida (...)” (HUGO, 2012, p. 46).

O herói moderno, então, admite todo tipo de personagem. Contudo, o herói ocidental não pode ser negro - nem índio também, nem de qualquer outra "raça" que não branca caucasiana, pois é o herói ocidental europeu. É uma literatura com um determinado poder de

¹ Victor Hugo. Do grotesco e do sublime. São Paulo: Perspectiva, 2012

influência sobre as demais, das quais a Literatura Brasileira iria submeter-se. E é sobre essa perspectiva que deverá ser vista a literatura produzida no Brasil e nos demais países colonizados. Portanto nosso herói, a princípio, procurava imitar os heróis europeus.

Se na Europa tais alterações na composição do herói puderam ser observadas progressivamente, da passagem do herói clássico para o herói burguês, ou seja, daquele que representa a coletividade para um personagem individualizado, que se faz por si mesmo e a si mesmo representa, no Brasil o nascimento desse herói coincide com o nascimento do próprio Brasil-Nação e da própria literatura nacional. Países que estão se tornando Estados Nacionais precisam de uma literatura para sua própria invenção. Podemos perceber que parece que a criação do romance moderno nasceu com a ideia de nação, nos termos do que afirma Stuart Hall ao apontar “como é contada a narrativa da cultura nacional” (HALL, 2006, p. 51). Para o autor, a história e a literatura “criam” a nação no imaginário coletivo.

Assim vai acontecer em vários países na Europa e nas Américas, em processo de conturbação política ou de formação de Estados Nacionais. Porém a nação não se confunde com a comunidade primitiva geradora da epopeia, nem o herói clássico pode ser confundido com o herói moderno. A nação não é uma comunidade primitiva. O divino não habita nos heróis modernos. Não há a presença do divino nos atos heroicos humanos no mundo moderno. E não há mais o destino. Esse é feito pelos homens daqui e de agora.

Contudo a nação também necessita de seus heróis, que os unifique, que lhes dê sentido. Renan, já no século XIX, distinguia os aspectos que envolvem o simples agrupar humanos do que se configurava nação, uma criação moderna. Para Renan nem a língua em comum, nem a religião, nem a raça, nem somente os interesses em comum faziam propriamente com que agrupamentos de pessoas fossem uma nação. Para ele, nação é “uma alma, um princípio espiritual” composta de dois elementos: “a posse em comum de um rico legado de lembranças (...)” e do “desejo de viver juntos, (...) a vontade de continuar a fazer valer a herança que recebemos indivisa.” (RENAN, 1997, p. 39). Esse legado de lembranças, portanto, vai ser reforçado pela narrativa histórica sim, mas também a literária.

Nossa literatura, nascida na modernidade, inspirada na matriz, vai surgir como sistema nesse século XIX, século com mais liberdade para a criação por força do romantismo, nos termos do que preconizava Victor Hugo, mas também pelo fato dos intelectuais brasileiros daquele século estabelecerem como missão: a criação de uma literatura com interesses nacionais e heróis nacionais.

José de Alencar participou desse esforço para a criação de uma literatura eminentemente nacional. E o que ele julgava nacional demonstrou ao longo de quase 24 anos

de carreira nos mais variados gêneros literários. Criador de heróis inesquecíveis, cujos nomes – Peri, Iracema, Moacir, Lucíola, Jandira, Araci, Ubirajara - encheram nossos registros civis, nas palavras de Antonio Candido (2009), Alencar marcou o século XIX e até o XX como leitura obrigatória para todos os que se interessam pela Literatura Brasileira, dialogando, por exemplo, com os Modernistas da semana de 1922.

Peri e Ceci, o casal-símbolo de *O guarani*, Lúcia e Paulo, de *Lucíola*, Emília, de *Diva*, *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, Estácio, de *Minas de prata*, Manoel Canho, o herói gótico de *O gaúcho*, Horácio, o canalha, de *A pata da gazela*, Mário, de *O tronco do ipê*, Berta, de *Til*, o irrepreensível Ricardo, de *Sonhos D'Ouro*, Jaguarê, futuro Ubirajara, Arnaldo, o cavaleiro medieval de *O sertanejo*, Aurélia Camargo, de *Senhora* e Hermano, de *Encarnação*, sem esquecer o moleque Pedro, o demônio familiar e a doce Joana, a mãe, além de outros menos importantes ou nem tão expressivos.

Todos eles pensados, meditados em seu gabinete ou fora dele, representativos de vários momentos da história brasileira e das várias regiões e etnias que compõem no imaginário coletivo o que seria a realidade nacional. Todos eles também representando uma visão de mundo literária, estética, com o objetivo de abraçar todo o Brasil. Não o conseguiu, todavia. Faltou ainda muita coisa por fazer, muitos recantos para descrever – do fundo de seu gabinete -, mas também faltou-lhe vida, pois faleceu relativamente jovem aos 48 anos.

1.2 A vida e as opiniões do Conselheiro José de Alencar

Foi em 1º de maio de 1829, no Ceará, que nasceu o primeiro dos oito filhos do Padre e Senador José Martiniano Pereira de Alencar e sua prima Ana Josefina de Alencar. Ser filho de padre, filho ilegítimo, portanto, perfilhado em testamento pelo pai, vivendo numa sociedade acanhada como a que vivia... Esse fato fez com que ele fosse constantemente interpelado ou provocado pelos inimigos políticos seja na tribuna da Câmara dos Deputados, seja através da imprensa ou em sua vida pessoal, embora fosse um fato bastante comum na vida familiar brasileira como chama a atenção Gilberto Freyre, em *Casa-grande e senzala*:

São numerosos os casos de brasileiros notáveis, filhos ou netos de padre. (...) poderíamos citar o nome do notável romancista do tempo do império (...) (FREYRE, 2009, p. 534)

Vigários ativos e padres avulsos povoaram gordamente o solo, sem qualquer embaraço ou cerimônia além do ralhar espaçado e longínquo dos bispos e da crítica

inútil dos maçons. Não era ter um filhinho perdido no anonimato dos bastardos. Era constituir famílias enormes, criá-las dentro de casa, a mulher aparecendo na sala de visitas, os meninos chamando-os de padrinhos. (...) Alguns subiram a culminâncias intelectuais e públicas como os padres Martiniano de Alencar e Tomás Pompeu, senadores (...) (MARIZ *apud* FREIRE, 2009, p. 566)

Fazer política parece ter sido sua sina. Nascido em uma tradicional família de revolucionários nordestinos – sua avó, Bárbara de Alencar, tradicional lutadora da causa liberal assim como seu pai e seus tios, é uma das heroínas da pátria -, o futuro escritor também não iria negar a vocação política. Contudo, sua vocação literária foi o que primeiramente despontou. Antes, porém, o que o despertou para o ato de criar foram as palavras: seu sentido e suas possibilidades através das charadas, como informa em sua autobiografia literária *Como e porque sou romancista*.

Segundo essa mesma autobiografia literária, seu primeiro interesse mais concreto em relação à literatura deu-se aos 16 anos com o romance destruído de nome *Os contrabandistas*, iniciado em 1845. E nesse ano ainda publicou seu primeiro ensaio literário - *O estilo na literatura brasileira* - num jornal acadêmico da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, São Paulo, onde se formou.

E ainda, segundo essa mesma autobiografia, seu interesse político veio tardiamente, apesar da família intensamente ligada a essa atividade: foi somente em 1860 que Alencar se candidata a Deputado, para assumir na legislatura de 1861. E mais surpreendente: seu interesse partidário não recaiu sobre o Partido Liberal, tradicional em sua família e pelo qual seu pai fora Senador, mas pelo Partido Conservador.

Se na vida pessoal seus biógrafos e contemporâneos o descrevem como um homem sisudo e discreto, quanto à vida profissional Alencar era um homem polêmico e brigão. Gostava da discussão literária e da discussão política, embaralhando uma na outra. Embora advogado de profissão, e autor de importantes obras referentes ao Direito Constitucional e Direito Penal, como parecerista e juriconsulto, sendo responsável pelo primeiro registro de impetração de um *habeas corpus* preventivo, uma inovação no campo do Direito Penal pátrio, suas grandes paixões parecem ter sido a literatura e a política.

O subtítulo do livro *O inimigo do rei*, biografia de José de Alencar escrita por Lira Neto, em 2006, define o escritor como: “um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil”. Esse subtítulo é o resumo da obra e da carreira literária e política do romancista, especialmente seu primeiro atributo: um colecionador de desafetos.

Pirracento – assim o chamou Cotegipe – e malcriado – chamado por Pedro II (CARVALHO, 2009, p. XXVI), o fato é que vários críticos contemporâneos e posteriores o apontam como genioso. Ele mesmo não o nega, pois em textos como *A benção paterna*, prefácio de *Sonhos D'ouro*, ou na sua já mencionada autobiografia literária - *Como e porque sou romancista* -, ou ainda na famosa polêmica travada com Joaquim Nabuco, em 1875, Alencar deixa transparecer esse traço do seu caráter. E mais: a derrota sempre o aniquilou, como se pode acreditar de uma passagem ocorrida ainda nos primeiros anos de colégio: a disputa por um lugar de destaque entre seus colegas. Essa característica parece que ele levará para a vida adulta, tanto na política quanto na literatura.

A fama de polemista não parece ter surgido em seus primeiros escritos. Formado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, sua amizade com o jornalista Francisco Otaviano, formado na mesma Faculdade, o levou para o *Correio Mercantil*, a fim de iniciar sua carreira como cronista, em 1853. E como cronista, seu estilo é leve, escritas *ao correr da pena*, como é chamada a seção.

Em 1855, assume a direção do *Diário do Rio de Janeiro*, onde das crônicas passa a fazer praticamente tudo no jornal, chamado que foi para salvá-lo da decadência em que se encontrava. E foi lá que verdadeiramente deu impulso a sua carreira literária através, como não podia deixar de ser, de uma polêmica.

Em 1856 veio a público com grande estardalhaço o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, editado e apoiado pelo próprio Imperador. Gonçalves de Magalhães era considerados um dos mais importantes escritores brasileiros de sua geração. Não era qualquer um que poderia enfrentá-lo intelectualmente, pois gozava de um prestígio para além do mundo literário. Mas o lançamento de seu poema épico foi a oportunidade que Alencar encontrou de aparecer para o público de outra maneira, embora a princípio anonimamente. O gênero epistolar foi o recurso usado por Alencar para, utilizando-se de um pseudônimo – Ig - apontar os equívocos que ele considera presentes naquele que se pretendeu ser o poema épico nacional. As cartas foram publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* e dirigidas a um suposto amigo, onde tecia considerações acerca do mencionado poema.

Vários intelectuais vieram em socorro de Magalhães, que à época encontrava-se fora do país. E Alencar encontrou oponentes de peso entre os “amigos do poeta”, sendo o principal deles Pedro II. Esse foi o início de um longo ciclo de polêmicas em que esteve envolvido o escritor.

O guarani, primeira obra importante de Alencar, seguiu-se à polêmica e é interessante notar que muitas das críticas apontadas por Alencar em *A Confederação dos Tamoios* estão

presentes naquela obra. É possível imaginar, portanto, que, ao escrever sobre o poema, Alencar estivesse pensando em sua própria composição. Por exemplo, Alencar critica o fato de que o poema de Magalhães “começa por um episódio: é a morte de um simples guerreiro índio (...) que decide [d] a aliança das tribos indígenas contra a colônia de São Vicente” (CASTELLO, 1953, p. 7). E esse seria um dos motivos pelos quais Alencar não considera o poema bom: a composição de um poema épico não poderia se servir de um fato tão trivial como a morte de um índio, e a vingança a que se seguiu, para mote principal da obra. Como fato corriqueiro entre os índios – assassinato e vingança – tal tema não teria a importância exigida para um poema fundador.

Em *O guarani*, o mote inicial também é esse: vingança pela morte acidental de uma índia. Porém talvez Alencar estivesse pensando que, embora a temática não servisse para um poema épico, serviria muito propriamente a um romance. É o que ele diz na última carta da polêmica:

Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam ao leitor que o folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade. (CASTELLO, 1953, p. 40)

Outra das críticas de Alencar ao poema de Magalhães ele aproveitará para compor, em prosa, a história de amor entre o índio Peri e a fidalga Ceci: é quanto ao uso abundante que Magalhães faz dos cronistas, copiando-os literalmente e “intercalando os fatos de alguns episódios sem beleza” (CASTELLO, 1953, p. 93/94). É evidente que Alencar, um leitor dos cronistas, utilizou-se deles para compor a narrativa de *O guarani*. Uma passagem do romance pode servir de exemplo para essa afirmativa: é a transcrição quase literal dos relatos de Gândavo numa cena em que Peri passa a chamar Cecília de Ceci. O narrador explica que o índio sabia falar perfeitamente o nome da moça, embora sua língua não conhecesse a letra L (ALENCAR, 2014, p. 206). Vejamos Gândavo:

Carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem desordenadamente sem terem além disto conta nem peso nem medida. (GÂNDAVO, 1858, p. 412).

Portanto, para aqueles críticos que acham que Alencar tratou de copiar, imitar ou no mínimo inspirou-se em uma literatura estrangeira – como se isso por si só fosse um defeito – o escritor apresenta uma narrativa que o inspira muito mais: a dos cronistas. Se Alencar era um grande leitor de Balzac, de Hugo, de Chateaubriand e de tantos outros dos quais ele

assume admiração, ele também o era de outras fontes. (SANTIAGO, 1982, p. 99). Esse mergulho nos cronistas também já fora destacado por Araripe Jr no perfil literário que fizera de Alencar.

Entretanto parece que não foi mesmo intenção de Alencar propriamente confrontar o poema de Magalhães ao escrever *O guarani*, mas tão-somente aproveitar as próprias ideias desenvolvidas nas mencionadas cartas, levando-se em conta que ele estava teorizando sobre o fazer literário. Esse confronto seria feito com seu poema *Os filhos de Tupã*, obra nunca terminada.

Do ano de 1856, quando entrou nessa polêmica, até 1860, Alencar teve uma produção muito fértil. É já daquele ano o romance *Cinco minutos*, seguidos em 1857 de três comédias, *Verso e reverso*, *O demônio familiar*, primeira de suas obras “emancipacionistas” e *O crédito*, além do mencionado *O guarani*. Embora a obra dramática de Alencar nesse período estivesse em franca ascensão, foi esse romance, publicado na seção folhetim do *Diário do Rio de Janeiro* que lhe trouxe fama nacional. É bastante conhecida a passagem em que Taunay em suas *Reminiscências* conta como era em seu tempo de estudante em São Paulo, quando todos aguardavam a chegada do correio trazendo o jornal do Rio e os amigos reuniam-se em alguma república a fim de escutar a leitura dos capítulos desse romance. (TAUNAY, 1923, p. 86)

E do que se trata? É um romance histórico, com a presença de Dom Antônio de Mariz, fidalgo português, um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro. Nesse romance, o fidalgo teria se retirado para umas de suas terras no interior do Rio, acompanhado de sua família por conta da união entre Espanha e Portugal, a partir da sucessão real e dos problemas decorrentes da morte prematura de D. Sebastião. Como cavalheiro português, D. Antônio, que rechaçava tal união, formou seu pequeno mundo português no interior do Brasil.

Vivendo em um solar, protótipo de castelo feudal, Dom Antonio reinava no lugar, juntamente com sua família composta de esposa, D. Lauriana, filhos Dom Diego e Cecília, e sua filha bastarda Isabel, filha do fidalgo com uma índia. Perto dali vive Peri, índio guarani, habitando em uma casa simples.

Entre os personagens paralelos está Loredano, ex-padre que possui o segredo de um mapa de minas milionárias. Foragido no solar de Dom Antonio, Loredano planeja raptar a filha desse e embrenhar-se pelo sertão em busca da mina de prata de Robério Dias, personagem também histórico, que teria descoberto uma riqueza incalculável no interior do país.

No final mirabolante, índios atacam o solar, que por dentro está sendo boicotado pelos amigos de Loredano e Dom Antonio pede socorro a Peri para salvar sua filha, Ceci. Mas para

aqueles que acreditam no romance fundador é bom observar que Alencar cria um desfecho em aberto: Peri salva Ceci da morte, descem o rio e somem no horizonte. Nada mais.

Após o grande sucesso alcançado com *O guarani*, Alencar dá início à publicação de *A viuvinha*, romance urbano. Essa publicação foi feita de maneira desarticulada e interrompida ainda no meio, conforme nos conta o próprio escritor. Essa desarticulação foi atribuída a seu irmão Leonel, que procurando entre seus escritos algum texto para “encher o rodapé da folha” (ALENCAR, 1959, p. 147), achou um fragmento do mencionado romance e o publicou. Isso fez com que Alencar não conseguisse desenvolvê-lo a partir de então, levando a abandoná-lo no início, só voltando a ele em 1860, quando foi publicado integralmente junto com *Cinco minutos*.

Comparado com o sucesso e elaboração de *O guarani*, *A viuvinha* tem um estofo mais modesto. É importante apenas destacar que nesse romance já há uma presença significativa da crítica social que iremos verificar em outros romances posteriores de Alencar.

Podemos ver a presença de forte ironia também em comédias como *Verso e reverso*, *O demônio familiar* e *O crédito*, especialmente a segunda, onde o tema emancipacionista está presente na irônica alforria concedida a Pedro, o moleque escravizado, autor de mirabolantes confusões.

Mais duas obras dramáticas – *As asas de um anjo* e *Mãe* -, a primeira datada de 1858 e a segunda de 1859, e Alencar entra na política, tornando-se, em 1860, deputado pelo Ceará para a legislatura de 1861 a 1863 pelo Partido Conservador.

O que é possível perceber é que Alencar parece desistir da arte dramática depois de críticas negativas e polêmicas envolvendo a exibição de *As asas de um anjo*, drama que esteve em cartaz somente por três dias, sendo logo após censurado por conta de cena aparentemente incestuosa. Porém, esse fracasso não barrou o sucesso do drama *Mãe*, que encontrou crítica muito favorável, bem como *Noite de São João*, ópera cujo libreto escreveu e que permaneceu em cartaz por pelo menos um ano.

Lucíola, seu próximo romance, foi publicado às suas expensas em 1862. Seria uma resposta ao drama *As asas de um anjo*. A temática é a mesma: a mulher decaída pela prostituição. Não há insinuação de incesto. Não há uma forte crítica social como poderia se esperar de um romance com essa temática. Contudo Lúcia, a personagem do romance, não é focada sob a ótica da moça pobre que teve que se prostituir para salvar a família da fome e da doença. Essa questão é colocada de forma pouco profunda no romance, de maneira meramente incidental. O tema é o amor romântico.

A próxima produção alencariana será *Diva*. Publicado em 1864, foi escrito por encomenda do editor Garnier e posteriormente conhecido como um dos perfis de mulher juntamente com *Lucíola* e *Senhora*. Submetido à crítica de Machado de Assis, o escritor parece não ter apreciado esse romance. Contudo, mesmo com opinião negativa a respeito da obra, *Diva* é sempre mencionada quando o autor de *Dom Casmurro* é chamado a opinar sobre algum trabalho de Alencar. Algo provavelmente chamou a atenção de Machado, ele mesmo grande compositor de perfis femininos. A personagem principal do romance – Emília – é uma moça com um comportamento diverso das moçoilas usualmente retratadas pelos escritores românticos. Altiça e extremamente pudica, Emília poderia ser comparada à personagem Catarina, da comédia shakesperiana *A megera domada*, por seu jeito de tratar seus pretendentes. Outro aspecto interessante dessa publicação não é propriamente dentro do romance, mas fora: há um estudo interessante sobre filologia no pós-escrito, bem do jeito alencariano de se envolver com todos os aspectos do fazer literário.

Logo a seguir, em 1865, Alencar publica o romance que é considerado por muitos de seus contemporâneos, entre eles Machado, como sua grande obra literária: *Iracema*. A linguagem inovadora, o uso da charada para a composição do nome da personagem principal – Iracema como anagrama de América, como observou Afrânio Peixoto em 1929 (PEIXOTO, 1977, p.xxxvii) -, a polissemia de todo o texto, como chama a atenção Silviano Santiago, que contém múltiplos sentidos: a fundação de um povo, o cearense, de uma nação, o Brasil, da união cultural, pelo amor, pelo ódio, pela guerra, pela conquista de povos distintos - Martin, o homem branco saudoso de sua terra; Iracema, a jovem índia apaixonada e desgarrada de sua gente; Moacir, o filho da dor desse confronto – e, ao final, uma interpretação do Brasil. Nos chamados poemas-fundadores, é necessária a figura do herói. Como chamar para herói Martin, o homem interesseiro? E a doce Iracema, que atraiu para a morte seus próprios parentes, amigos, seu povo?

Esquecer-se da verdade dos fatos que reuniram aquele povo – o extermínio indígena por parte do branco europeu - e construir uma narrativa, romanceada, seja no texto puramente literário, seja no texto “histórico”, da criação de um país, não é possível a partir de Iracema.

Para além disso, da ficcionalização do nascimento de uma nação, Alencar estava fazendo também uma experimentação literária. O nacional para Alencar passava por uma diferenciação da matriz europeia. Embora Alencar nunca tenha proposto uma radicalização nos moldes paraguaios – o uso do guarani como língua nacional –, a utilização de expressões indígenas e a composição de palavras a partir de uma matriz tupi, que Alencar vai fazer largo uso em *Iracema*, “cria” uma língua romanesca. Esse processo não era novo em Alencar, pois o

escritor já havia realizado o mesmo em *O guarani*, especialmente quando dá voz a Peri. Contudo em Iracema esse recurso é mais extensamente usado.

Entre 1866 e 1867 Alencar lança os volumes de *As minas de prata*, romance histórico que seria a continuação de *O guarani*. Partindo do mapa perdido de Robério Dias, que levou à destruição do caráter do ex-padre Loredano no primeiro romance, *As minas de prata* gira em torno do mesmo mapa, agora procurado por seu filho Estácio. O elo de ligação entre um romance e o outro é o filho de dom Antonio de Mariz, que no primeiro romance sobreviveu ao sair antes da guerra para buscar ajuda, a fim de salvar o solar de seu pai.

Interrompendo por alguns anos sua produção literária (entre 1867 e 1870 nada publica), muito para se dedicar à política, em 1870 Alencar retorna aos romances, quando finalmente se decepciona com o ambiente político após ser preterido na escolha para assumir cargo vitalício de Senador do Império por Pedro II.

Vem a público, naquele ano, dois deles: *O gaúcho* e *A pata da gazela*. O primeiro, editado em dois tomos, tem seu primeiro tomo publicado antes do outro romance, mas a conclusão apenas após. Isso significa que *A pata da gazela* é o primeiro romance completo dessa segunda fase.

E esse foi o momento mais produtivo de Alencar. Dos 20 romances escritos pelo autor, 13 foram a partir de 1870. Além de *A pata da gazela* e *O gaúcho*, Alencar publicou *O tronco do Ipê* (1871), *Guerra dos mascates* (1871 e 1873), *Til* (1872), *Sonhos D'ouro* (1872), *Alfarrábios* – que engloba os romances *O garatuja*, *A alma do lázaro* e *O ermitão da Glória* (1873) – *Ubirajara* (1874), *O sertanejo* (1875), *Senhora* (1875) e *Encarnação* (1877), esse último publicado postumamente.

Expição, obra dramática de 1865, foi uma das últimas encenadas de Alencar. Além dela, somente *O jesuíta*, drama rejeitado por João Caetano em 1861, será encenada em 1875, recebendo fria acolhida, encerrando para sempre a carreira de dramaturgo do escritor. Esse drama fora escrito pouco mais de dez anos antes, mas somente naquele ano veio a público. De importante esse drama gerou, além da briga com João Caetano, uma das muitas polêmicas em que Alencar se envolveu: a que travou com Joaquim Nabuco, também no ano de 1875 pelo jornal O Globo.

Se foi a partir de 1870 que seu caráter polemista e crítico se acentuou, Araripe Jr. em sua obra *José de Alencar: perfil literário*, de 1879, viu nisso o reflexo de uma profunda mágoa pessoal em decorrência do que já foi anteriormente mencionado: a preterição de seu nome para uma vaga como Senador pelo Ceará.

Araripe Jr., contemporâneo de Alencar, além de Magalhães Jr. e o crítico literário Brito Broca relatam, assim como os demais contemporâneos do escritor observaram, que a derrota política relativa ao Senado o aniquilou inteiramente. E mesmo tendo ele sido reeleito deputado pelo Ceará e permanecendo atuante politicamente até praticamente sua morte, essa mágoa permaneceu.

Sendo seu primeiro biógrafo, parente, além de crítico literário, Araripe Jr. avaliou que tal decepção refletiu na obra do escritor de maneira muito negativa, considerando os romances posteriores a 1870 muito inferiores aos publicados em período anterior.

De fato, a obra de Alencar de 1870 em diante, quando ele adota o pseudônimo de Sênio, tem uma dicção diferente. A adoção do pseudônimo por si só chama a atenção. Além de querer dizer que está velho – maduro ou ultrapassado –, Sênio tem a mesma raiz de senador. Mantendo o hábito da charada, é possível que o escritor quisesse demonstrar que, embora tivesse sido preterido na política, ainda estava na ativa como romancista, mesmo sendo anacrônico.

Se o tom mudou após 1870, não há como dizer que tal mudança se deveu somente àquela mágoa política, ou ao gênio irritadiço do escritor diante da vastidão de romances dessa chamada segunda fase. Pode ter realmente relação com a maturidade intelectual de Alencar.

Por outro lado, essa mágoa a que se referem todos os que se debruçam sobre a biografia de Alencar deve ser verdadeira. Na polêmica travada em 1875 com Joaquim Nabuco, embora esse procure desmerecê-lo literariamente de todas as formas, Alencar mantém a discussão, mesmo que ambos elevem o tom. Contudo a última troca de farpas ocorre justamente quando Nabuco entra no campo da política. Na última carta escrita por Nabuco, em 21/11/1875, o jovem político procura esmiuçar as *Cartas de Erasmo*, manifesto político escrito por Alencar na segunda metade dos anos 1860, discutindo os pontos ali levantados: poder pessoal, sistema representativo e abolição, por exemplo. Às críticas contidas nessa última carta de Nabuco, Alencar não responde.

A edição dessa polêmica, organizada por Afrânio Coutinho, contém a reprodução do que seria a resposta de Alencar a Nabuco, não publicada em nenhum periódico. Nessa resposta, Alencar examina os motivos pelos quais Nabuco o enfrenta pela imprensa: não seria nada relacionado à literatura, mas puro enfrentamento político e, para esse enfrentamento, Alencar se recusa a discutir com um “filhote” (ALENCAR, PAN, 1978, p. 219). Talvez tenha chegado à conclusão que os motivos pelos quais Nabuco o encarava naquele momento fossem os mesmos que levaram ao jovem Alencar a fazê-lo em relação ao famoso poeta Gonçalves de Magalhães. Mais tarde, Nabuco, em sua autobiografia – *Minha formação* – dirá:

(...) travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor — (digo receio, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há profundo, nacional, em Alencar: o seu brasileirismo). (NABUCO, 2011, p. 92)

A partir de 1870, portanto, Alencar torna-se amargo, como é de opinião seu primeiro biógrafo e contemporâneo Araripe Jr. Também já foi dito que Alencar adotou o pseudônimo de Sênio, justificado no prefácio de *O gaúcho* em que se acha um anacronismo literário. Além disso, era atacado de todos os lados. Podemos ver nisso o que Nabuco e Magalhães Jr viram: o homem político causou problemas para o escritor. As polêmicas políticas no Parlamento atraíram para si e para sua obra literária opiniões negativamente contundentes, para além da análise meramente literária.

Nesse sentido, em plena campanha pela Lei do Ventre Livre, contra a qual se insurgiu Alencar, dois críticos literários resolvem publicar, no jornal *Questões do Dia*, ataques político-literários contra Alencar. Cincinato foi o pseudônimo utilizado por José Feliciano de Castilho, que elegeu o escritor cearense como seu inimigo figadal, eis que Alencar, desde que fora preterido da vaga de Senador, não perdia oportunidade de atacar o Imperador. Feliciano de Castilho – alguns insinuam – fora pago por Pedro II para atacar o escritor. Como resposta, e concordando com o ataque do primeiro, compareceram às páginas do jornal as cartas assinadas por Semprônio, endereçadas a Cincinato. Escritas por Franklin Távora entre 1871 e 1872, nessas epístolas Semprônio profere vários juízos negativos a respeito principalmente em relação a *O gaúcho* e *Iracema*. Por trás da crítica literária havia, é claro, a crítica política. Não é apenas a mudança de perspectiva literária – do romantismo para o realismo – o que está em discussão, mas as posições políticas de Alencar. Umas misturam-se com outras. E isso pode ser percebido pela verborragia utilizada nas críticas apresentadas nessas cartas.

Embora ainda se encontrasse disposto a discutir literatura, como demonstram o prefácio de *O gaúcho* (1870), *A benção paterna*, prefácio de *Sonhos D'ouro* (1872), em que ele faz uma análise do estado da atual literatura brasileira, em *Como e porque sou romancista* (1873), uma autobiografia literária e mesmo na polêmica travada com Joaquim Nabuco em 1875, onde ele expõe e esclarece – ou tenta esclarecer – seus pontos de vista sobre sua fase atual e como ele vê a literatura, naquele momento das *Cartas de Cincinato* (1871/1872) Alencar está mais envolvido com a questão emancipacionista e nem responde.

Por outro lado, a polêmica travada com Nabuco, em 1875, parece ser a chave de muitas questões que envolvem a produção literária de Alencar, até por ser a última polêmica

literária conhecida na qual se envolveu o escritor, bem como até algumas de suas posições políticas, como as que dizem respeito à escravidão e abolição.

Talvez seu maior desejo naquele momento – em 1875, Alencar já se encontrava bastante doente – seria o de discutir literatura. E a polêmica com Nabuco, de certa forma, veio a calhar. Dois parágrafos dessa polêmica identificam o pensamento de Alencar naquele momento:

Era esta a ocasião já que não aproveitara a das *Asas de um anjo*, para um crítico ilustrado e profundo suscitar na imprensa brasileira, de um ponto de vista elevado, a questão mui debatida em outros países do *realismo*, como escola literária; pronunciar-se entre esse sistema e o *idealismo*; ou manter o ecletismo, que parece exprimir a verdade na poesia e na arte.

Essa crítica obrigaria o autor a uma introspecção literária. Remontando o curso à história íntima de seu espírito; ele se constituiria o próprio juiz; e havia de confessar a influência que porventura exerceu em sua inspiração a tendência da opinião pública. Teria ainda outro alcance e utilidade a discussão, e era de oferecer ao romancista já esclarecido pela experiência, ocasião para definir-se e declarar a sua escola atual. (ALENCAR, PAN, 1978, p. 145)

Parece que Alencar, nesse momento, não estava apenas querendo discutir o teatro realista, o que já fizera nos anos de 1850/1860, mas também o realismo no romance, em oposição ao romantismo, já que essa discussão na mencionada polêmica com Nabuco, começara a propósito do romance *Lucíola*. O fato é que não foi possível ampliar a discussão literária naquela polêmica travada, que talvez tenha sido a última em que tenha se envolvido.

Voltando às obras literárias de Alencar após 1870, com *A pata da gazela* e *O gaúcho*, é possível aceitar que ao invés de depressivo, taciturno, recluso na Tijuca, que Araripe Jr. atribuirá à desilusão política, Alencar estivesse mesmo fazendo experimentação criativa, diferentemente do que ele produzia antes de sua maturidade literária: em *O gaúcho* e *Encarnação*, romance experimental gótico; *O tronco do ipê*, romance regional, alguma coisa de gótico, crítica política e social, panorama cultural etnográfico; *Guerra dos mascates*, sátira política com alguma coisa de experimentação teatral; *Til*, romance regional, composição de personagens grotescos – Jão Fera, Zana e Brás – reprodução da linguagem dos escravizados (estudos filológicos), panorama cultural etnográfico; *Sonhos D'ouro*, unidade romântica relacionada ao pictórico; *Ubirajara*, reflexões antropológicas sobre a cultura indígena e/ou reflexões sobre o Brasil; *O sertanejo*, romance regional com reflexões sobre a sociedade patriarcal; *Senhora*, crítica social; *O garatuja*, também crítica social. Não é sem sentido dizer que a obra de Alencar tem uma grande variedade de formas e temas e que esses foram buscados, procurados, desenvolvidos muito mais após 1870 quando de seu retorno à literatura. Nesse momento, muito mais do que o anterior, pode ser percebido um aprofundamento de

temas, mas sobretudo a experimentação estética, muito próprias dos romances modernos, principalmente românticos, nos moldes do que propôs Victor Hugo no prefácio a *Cromwell*.

Em *O gaúcho*, além do aspecto gótico, há uma questão destacada por Araripe Jr. que se refere ao protagonista do romance: “Pela primeira vez, no *Gaúcho*, a mulher deixa de ser o ponto central de sua composição” (ARARIPE JR., 1980, p. 211). A esse fato, que poderia ser notado como uma forma de experimentação dentro do conjunto de seus romances – um tipo de narrativa onde não predomina a temática amorosa –, Araripe Jr. vê como um estado doentio que afastou o escritor dos sorrisos de Cecília e Iracema.

Entretanto, poderia ser lido como um tipo de romance “masculino”, talvez até voltado para esse público, diferentemente do restante das obras românticas, inclusive do próprio Alencar, mais voltada ou apreciada pelo público feminino. Se essa foi a real intenção e se cumpriu esse objetivo, é outra questão.

Em *A pata da gazela* pode-se aceitar a ideia de que Alencar estava ironizando com a literatura chamada realista – cujos rastros já haviam chegado ao Brasil através, sobretudo, da literatura estrangeira. Da mesma forma que é possível verificar que, desde o início de sua carreira literária, José de Alencar pensava a Literatura Brasileira, é também possível pensar que, mais maduro, o escritor estivesse envolvido mais profundamente com o fazer literário.

Nesse romance, há forte presença do uso da metalinguagem, que não ocorre apenas nesse, mas em outros romances do próprio Alencar que falam de si e do fazer literário – como em *Senhora* por exemplo. Ou seja, parece ser uma característica das obras de Alencar, especialmente a partir de 1870, e que é sua realização “a partir da confluência de formas oriundas de diferentes matrizes, literárias ou não (...), dispostas em planos narrativos que, tensionados, permitem ao autor refletir sobre a própria forma do romance” (SOARES, 2013, p. 5). E a forma de fazer romance nesse final de século era o realismo, ao qual Machado também não irá se filiar, conforme deixa claro na crítica a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em 1878.

Nesse sentido, *A pata da gazela*, mais que qualquer outro livro anterior de José de Alencar, tenta demonstrar que o autor, assim como Machado, está em busca de uma definição própria, “à procura do romance em seus limites enquanto forma literária contrária às demandas dos realismos que surgiam no último quartel do século XIX” (SOARES, 2013, p. 5) e que ele irá dali para frente perseguir, conforme é possível depreender da polêmica travada com Joaquim Nabuco em 1875 sobre sua obra produzida e que pretendia produzir.

Datado de 1870, *A pata da gazela* é o primeiro romance de uma série de outros publicados após, que irá apresentar novas formas de fazer romance.

Levando-se em conta que José de Alencar não era um escritor ingênuo, pois já refletia sobre literatura desde pelo menos a famosa polêmica com Gonçalves de Magalhães em 1856/1857, se não antes, é interessante que ele tenha criado um personagem como Horácio – anti-herói de *A pata da gazela* - para ser protagonista de seu romance. Se seus contemporâneos criticavam a composição do personagem Horácio por inverossimilhança - Joaquim Nabuco e Luiz Guimarães Junior entre eles - a essa afirmação a resposta seria a de que “Horácio é uma caricatura grotesca que (...) leva aos extremos a negatividade de características não apenas de determinado tipo social (...), mas também da própria forma do qual o tipo seria o elemento central: o romance realista” (SOARES, 2013, p. 14).

O romance gira em torno do tema provas e indícios, para se determinar o que é ou não a verdade. E uma verdade ridícula: de quem é um bonito pé. Horácio, personagem principal, é um anti-herói: frívolo e superficial. Seu comportamento é em tudo distante dos personagens românticos. Nesse romance em particular, os personagens românticos – Amélia e Leopoldo – não são os personagens principais, mas o “leão” elegante, o fútil Horácio.

Talvez pudéssemos falar o mesmo de Brás Cubas, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Produzido no que os críticos costumam chamar de 2ª fase da obra de Machado de Assis, o narrador defunto é um personagem em tudo parecido com Horácio: burguês parasita, cínico, enfasiado do mundo. O vínculo entre os dois pode ser antevisto numa análise de Antonio Cândido sobre o personagem Horácio, em que afirma: “(...) E ao acabar a leitura, embora sintamos a relativa argúcia do autor, imaginamos, pesarosos, que conto não teria rendido aquilo nas mãos de Machado de Assis” (CANDIDO, 2009, p. 545). O que talvez o crítico tenha percebido é a ligação que ambos possam ter com um tipo de personagem cuja figura e comportamento sirva de canal para a crítica, que nesse caso será a literária.

Guerra dos mascates, escrito também em 1870, dezembro, segundo consta da advertência que serve de prólogo da edição, foi romance publicado em dois volumes, saindo o primeiro apenas em 1873 e o segundo em 1874, conforme nota da edição da obra publicada pela José Olympio em 1967 (p. 151), publicação essa dos romances completos de José de Alencar, reunindo, também, importantes críticos da obra desse autor.

Na mesma edição, podemos ver a *Advertência* contida no início do segundo tomo da obra datada de 1874. Portanto, embora tenha sido escrita no calor da hora – da tão falada decepção política – houve tempo de reflexão para levar a público esse romance pouco conhecido.

Escrito como uma sátira política, *Guerra dos mascates* destoa um pouco do restante da obra alencariana, não pelos motivos expostos por Araripe Jr. – desenvolvimento de um caráter

doentio por Alencar -, mas por ser uma literatura panfletária. Embora a ironia esteja constantemente presente na obra de Alencar – tanto nos romances como no teatro – desde pelo menos *A viuvinha*, o caráter satírico é pontual.

O romance humorístico e satírico não era estranho ao ambiente literário do século XIX brasileiro. Apesar da surpresa que causa contemporaneamente a existência, no século XIX, de romances satíricos, por estarmos mais acostumados com romances sentimentais, a sátira não era estranha ao ambiente literário daquele século. A popularização da charge no período seria decisiva na configuração de personagens caricaturais. (SUSSEKIND, 2006, p. 248), sendo o mais conhecido desses romances humorísticos *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida.

Publicado entre 1852/1853 na sessão “Pacotilha”, que saía como suplemento semanal no *Correio Mercantil*, esse romance pouco vai repercutir entre seus contemporâneos, sendo que “nenhuma crítica ou resenha foi publicada a respeito das *Memórias* antes do ano da morte do autor, em 1861” (SOARES, 2003, p. 506).

Memórias de um sargento de milícias, ao longo de seus 160 anos, foi sendo alvo das mais diversas denominações: romance de costumes (com a qual foi editado em livro), romance histórico (afinal, “era no tempo do Rei”), romance urbano (ao jeito alencariano), romance pícaro (conforme a concepção de Mario de Andrade) e romance malandro (conforme Antonio Candido).

Outro exemplo de romance satírico de protagonistas com o mesmo tom foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro* entre 21 de janeiro e 26 de abril de 1870. Trata-se de *A família Agulha*, de Luís Guimarães Jr.

O autor era consagrado jornalista, cronista e crítico, além de poeta, aventurou-se pelo romance satírico. Na linha do romance “caricatural”, *A família Agulha* apresenta algumas semelhanças com *Memórias de um sargento de milícias*: a descrição dos personagens, sempre exagerados, hiperbólicos, a nomeação das personagens principais e secundárias – em *Memórias*, são chamados pelos nomes profissionais ou função dentro da narrativa (comadre, o compadre, a vizinha) e em *A família* os sobrenomes criativos (Temporal Agulha, Sistema, etc).

Também semelhante a *Memórias*, o romance apresenta quadros que poderiam ser lidos separadamente, como se fosse uma apresentação teatral do tipo esquete: pequenas cenas cômicas ou satíricas, que podem ser resolvidas num só ato.

Em algumas passagens de *Guerra dos mascates* esses recursos estão presentes. Há muito de teatral e rocambolesco nas primeiras cenas do romance de Alencar. Igualmente

semelhante é o recurso empregado para manter a atenção do leitor e a linha seguida pela narrativa: a presença do narratário.

Tal recurso não é exclusivo das narrativas seriadas – caso das primeiras – nem muito menos humorísticas – de todas. Entretanto, possivelmente será mais usado nas narrativas seriadas – e no caso das duas primeiras obras são - eis que há um distanciamento temporal entre a publicação de um capítulo e outro. Porém tal recurso pode sempre ser usado como uma forma de se aproximar do leitor, de fazê-lo participar, junto com o narrador, do processo narrativo.

Portanto, embora *Memórias de um sargento de milícias*, por exemplo, tenha sempre sido considerado um romance diferente, Flora Sussekind (2006) afirma que o mesmo corresponde a um tipo de literatura praticado na época, assim como, *A família Agulha*, *O Garatuja*, de José de Alencar, *A luneta mágica*, *A carteira do meu tio*, estes dois de Joaquim Manoel de Macedo, entre outros, não entrando nos cânones por não corresponderem a uma literatura esperada – romântica ainda, ou mesmo realista. (SÜSSEKIND, 2006, p. 248)

O que se quer demonstrar é que *Guerra dos mascates* está dentro do que poderia ser esperado no quadro narrativo da época. Porém o que parece provocar um desgosto por parte dos críticos de Alencar é que a obra não atingiu agradavelmente seu objetivo: todos os críticos que analisam a obra são unânimes em afirmar que o livro não é bom. Serve apenas como um panfleto político onde Alencar tentara trazer a público as questões que através dos verdadeiros panfletos – *Cartas de Erasmo* e outros – não conseguiram. Antonio Candido assim se refere ao romance:

é um romance histórico cheio de alusões à política do império, muito mais cuidado documentariamente, muito mais “arranjado” como composição do que *As minas de prata*; mas não tem a sua inspiração e vigor narrativo.” (CANDIDO, 2009, p. 537)

Araripe Jr. fala que Alencar agiu com uma malignidade feminil (ARARIPE JR., 1980, p. 222). Brito Broca, ao mencionar esse lado do discurso político indireto, diz que se a intenção de Alencar era, através da forma romance, realizar o trabalho que seus panfletos não conseguiam, isso é, fazer uma crítica contundente ao Poder, tal coisa também não foi conseguida com o romance, pois *Guerra dos Mascates* foi seu trabalho menos lido. (BROCA, 2011, p. 32). E assim pensa também Magalhães Jr. Todos concordam que *Guerra dos mascates* é pretexto que Alencar encontra para fazer panfletagem política sob a forma de sátira, panfletagem essa malsucedida.

As personagens que compõem a narrativa são quase todas retratos das figuras políticas de destaque à sua época. Não há como negar que Sebastião de Castro Caldas é Pedro II, por

exemplo, embora Alencar tenha se defendido dessa insinuação e de outras tantas referentes aos demais personagens da trama na “Advertência” que acompanha o segundo tomo, publicado em 1874.

É possível que *Guerra dos mascates* seja interpretado como um romance histórico passado no século XVIII – que Alencar alega que seja – de vocação satírica com viés político. E que não seja um romance de maledicência, como Alencar defende que não seja. Mas há críticos – Afrânio Peixoto entre eles – que conseguem enxergar, nos nomes escolhidos para personagens secundários, as figuras contemporâneas de Alencar através do procedimento da charada, a começar pelo nome do personagem Carlos de Eneia, que seria ele próprio. E, nas personagens principais, a descrição física e moral dos satirizados, que os críticos atribuirão a figuras proeminentes da política brasileira do final do século XIX.

Quanto aos aspectos positivos do romance, pode ser destacado o prólogo – muito contemporâneo para a época:

Foi uma tarde como qualquer, em fazendo bom tempo. O sol tinha cara dos mais dias (...) O céu estava azul mais ou menos (...) as árvores tinham o verde do costume(...). Também deviam cantar pelos arredores alguns passarinhos (...) Tome cada um de sedas, pedrarias (...) e vá enfeitando e arrebicando a minha descrição a seu gosto. (ALENCAR, 1958, 35)

Muito distinto também do que sempre foi uma característica de Alencar, em particular em *O guarani*, *Iracema* e *Sonhos D’ouro*, onde “a descrição da natureza, em seus aspectos plásticos e sonoros, compõe o cenário onde se desenvolve toda a trama”. (SOARES, 2009, p. 120). Ou seja, distintamente dos romances românticos, este não sublima o trivial. Não há a presença do gracioso, tanto na descrição da natureza como das personagens.

É injusto afirmar que o romance é somente mera sátira política: muito há também de sátira de costumes, transportando para o século XVIII e criticando o século XIX, falando dos trajés, bailes – em oposição às lutas de cavalaria. Por fim, nesse romance somente um personagem que nunca é colocado em baixa posição: o herói Vital Rebelo. Até Carlos de Eneia – supondo tratar-se de Alencar – escapa da crítica – que no caso seria autocrítica. E se Sebastião de Castro Caldas era realmente o retrato de Pedro II, Alencar colocou a si ainda nesse episódio final de *Guerra dos mascates* como um fiel súdito de Sua Majestade.

Alencar, embora tenha escrito alguns romances especialmente ácidos e irônicos após 1870, não começou com esse traço ali como quer fazer crer Araripe Jr. De fato há forte presença dessa ironia em sua obra dramática – *Verso e reverso* e *O demônio familiar*, por exemplo – como nos romances *A viuvinha*, *Diva* e até em *O guarani*, se levarmos em conta a falsa conversão do herói para salvar Ceci. E se, de fato, não encontramos mais essa presença

forte nos romances anteriores a 1870 foi talvez pelo fato de que sua produção foi infinitamente maior depois desse ano.

E se, no século XIX, esses romances causaram um certo estranhamento – tanto *Memórias de um sargento de milícias* e *A família Agulha*, de outros autores, como *A pata da gazela* (pela presença do anti-herói canalha) e *O garatuja*, de Alencar - e não fizeram o sucesso que se esperaria, contemporaneamente estão sendo e podem ser resgatados. Porém, *Guerra dos mascates* poderia parecer muito datado, tratando-se, como foi visto, de sátira política. No entanto muitas daquelas críticas que Alencar faz à política partidária do século XIX poderiam ser vistas como uma infeliz marca que reiteradamente nos visita.

Outro romance que pode ser destacado nessa segunda fase é *Ubirajara*. Claramente pode-se perceber a diferença, por exemplo, da visão que o escritor terá de algumas práticas indígenas, como a antropofagia, entre *O guarani* e *Ubirajara*. No primeiro romance, Alencar trabalha com a dicotomia índio bom–índio mau. O índio bom é Peri, um índio guarani, que anda vestido e conhece o cristianismo, embora não convertido. Tanto ele conhece essa religião do homem branco que mistura a imagem de Ceci à de Nossa Senhora. E o mais importante: não come carne humana. Os índios maus são os aimorés: andam nus, são inimigos dos portugueses e comem carne humana. O índio bom pode ser romantizado; o mau, não. Mas o melhor de tudo: o índio bom ainda existe por aí, enquanto o índio mau pereceu. *O guarani* foi escrito em 1857. Passados 17 anos, Alencar publica *Ubirajara*, um romance cuja história acontece num período em que o índio não teve contato com o homem branco, embora haja uma cena em que é mencionada sua chegada ao continente. Nesse romance, há também menção ao ritual antropofágico, embora não tenha se desenrolado a ação propriamente. O que é importante reparar é que Alencar registra nas notas que acompanham o romance muito de seus estudos a respeito dos costumes indígenas, mudando seu modo de ver o ritual antropofágico. Em uma imensa análise do mencionado ritual, Alencar chega à conclusão de que havia muito preconceito em relação aos índios, especialmente no que diz respeito àqueles que praticavam o ritual da antropofagia, pois esse procedimento difere do simples ato de comer carne humana (canibalismo). E isso, provavelmente, deveu-se a leitura dos cronistas “à luz de uma crítica severa” (ALENCAR, 1958, p.327). As notas que pertencem à edição desse romance correspondem a um estudo sério da cultura indígena. Mais que isso: nas notas aparecem uma análise da cultura indígena confrontada com o cristianismo. Pois não seria a comunhão cristã católica uma espécie de antropofagia? Não seria a antropofagia indígena uma espécie de comunhão da carne? Essas questões e muitas outras são levantadas por Alencar, ao discutir o aspecto da antropofagia, que envolvia não apenas o ato de consumir a carne do

inimigo, mas o ato de aprendizado e valorização do inimigo sim, mas do inimigo valoroso, daquele inimigo do qual nós respeitamos. Coube a ele distinguir para nós o canibalismo da antropofagia, que será resgatado mais tarde pelos modernistas da Semana de 1922.

Enfim, é provável que Araripe Jr, seu primeiro biógrafo, interpretando Alencar sob a ótica do pensamento positivista então em moda à época, analisando-o à luz seu ambiente social e de seus problemas pessoais e políticos, o tenha visto casmurro e deprimido, o que teria levado o escritor cearense a uma produção diferente da que se esperava ou diferente daquela sua produção de início de carreira. Mas é possível que Alencar estivesse mesmo é mais criativo, mais maduro intelectualmente, com mais leituras e mais ideias a partir dos anos 1870. A verdade é que, tendo iniciado oficialmente sua carreira literária em 1853 com suas crônicas leves, encerrava-a em 1877, com sua morte, uma das carreiras profissionais e intelectuais mais diversificadas de nossa história literária e política.

2 O NEGRO NA ESCRITA DE ALENCAR

O folhetinista nasceu como a geração coeva em um país de escravos, no seio de uma respeitável e ilustre família servida por escravos. (...)

Mas o nosso alfenim (ai, não me toque!) “aborrece tudo o que lembra a escravidão”. Aborrece então seu país, que ainda a conserva? Aborrece sua infância, passada entre ela? Aborrece seu venerando paí, que não se animou a propor a abolição imediata, e a si mesmo, pois deve a sua educação e bem-estar ao café, ao algodão e à cana, plantados pelo braço cativo?

Se há questão em que ninguém tenha o direito de lançar pedra é esta. Os próprios emancipadores eram escravagistas um, dois, ou três anos antes, e ficaram sendo-o depois da lei de 1871, porque deixaram subsistir a instituição (...) Felizmente que meu pensamento sobre esse magno problema está arquivado em documentos públicos, obras dramáticas, discursos do parlamento, escritos políticos. A posteridade, se ocupar-se desta reforma, julgará. (ALENCAR *In*: COUTINHO *Polêmica Alencar-Nabuco*, 1978, p. 119/120)

2.1 O Brasil nos Oitocentos

O Brasil nasceu como nação em 1822. Antes disso, foi colônia e sede do reino português. Mas para se falar desse parto, há que se retroceder um pouco, a exatos quatorze anos, com a chegada da família real ao Brasil e de suas consequências.

Um pouco antes dessa colônia se tornar uma nação independente, desembarcou em 1808, nessas plagas, a Família Real, trazendo consigo de Portugal a primeira tipografia. Isso significa dizer que, antes, a produção literária no Brasil era próxima de nenhuma. Possuir maquinário para reproduzir textos, quaisquer textos, era passível de pena de morte. Essa atitude não foi impensada ou fruto da ignorância dos nossos colonizadores. Havia uma razão de ser. Se levar-se em conta que na América Espanhola desde muito havia tipografia e a primeira universidade das Américas foi criada no Peru, ainda no século XVI, há que se observar os motivos muito lógicos da Coroa portuguesa para tal procedimento:

(...) a política portuguesa, aparentemente míope, de evitar a criação de universidades e o estabelecimento da imprensa nas colônias, serviu para conservar uma homogeneidade muito maior entre os membros da elite dirigente, fossem eles naturais da Europa ou de ultramar. (...) (NEVES; MACHADO, 1999, p. 27)

Por outro lado, nessa colônia de Portugal, poucos eram os letrados, além de haver uma quantidade muito grande de escravizados, também analfabetos: o Brasil era uma soma de brancos livres analfabetos e escravizados, primeiramente indígenas e depois africanos vindos das mais variadas localidades da África, que muitas vezes eram misturados ao chegar ao Brasil, a fim de dificultar a comunicação.

É preciso lembrar também que, pouco tempo antes da Independência, ainda no século XVIII, em parte considerável do país, falava-se uma Língua Geral, e não Língua Portuguesa.

Mas isso tudo começou a mudar não em 1822, mas em 1808, com a chegada da Família Real ao Brasil. Quatro meses após o desembarque, passou a ser impresso e circular aquele que seria o embrião de toda imprensa nacional: a *Gazeta do Rio de Janeiro* que, num primeiro momento, serviu apenas para fazer circular papéis oficiais.

A *Gazeta* não foi o primeiro jornal a circular no Brasil. Antecedeu-o o *Correio Brasiliense*, produzido e impresso na Inglaterra sob a direção de Hipólito da Costa, contudo foi a primeira publicação impressa no Brasil.

Com a vinda da família real e a transferência da Corte para o Rio de Janeiro, além de uma vida cultural inspirada na vida europeia, o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro, passou a contar com bibliotecas, jardim botânico e uma certa urbanização da cidade - aterro dos inúmeros pântanos, construções de canais e pontes. A chamada “missão francesa”, composta de pintores, escultores, arquitetos, procuraram retratar e dar ao país contribuições nos mais variados campos das artes, a fim de “civilizar” o novo Mundo.

Contudo, num ambiente em que predominavam as relações escravagistas e estabeleciam rígidas regras hierárquicas, difícil seria esse processo civilizatório. Essas relações causavam certo estranhamento para o estrangeiro que aqui aportava. Gilberto Freyre comenta que se valeu de muitos registros de viagens de estrangeiros, a maioria comerciantes, e que, com seu olhar de quem vinha de fora, apontaram essas diferenças culturais. Retirando o preconceito desses estrangeiros, esses registros foram muito importantes para o conhecimento da vida cotidiana brasileira do século XIX (FREYRE, 2009, p. 49)

(...) John Luccock, negociante inglês no Rio de Janeiro, a partir da abertura dos portos em 1808 (...) produziu um rico diário, *Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818* (...), repleto de aspectos da vida política, econômica e social brasileira (...) em uma das passagens mais curiosas de sua obra, ele narra a dificuldade que encontrara, certa vez, para que um serralheiro fosse à sua casa, abrir uma fechadura, porque faltava-lhe o escravo que lhe carregasse as ferramentas, ato indigno de um homem livre. (NEVES & MACHADO, 1999, p. 53/54)

E o ensino formal, particularmente após a expulsão dos jesuítas por Pombal? A instrução básica era pouca, fornecida pelos padres ou particular, se as posses assim permitissem. E Universidades?

A partir de 1808, a Coroa, marcada pelo pragmatismo característico da Ilustração luso-brasileira, procurou incentivar sobretudo o ensino dos conhecimentos considerados úteis. (...) criaram-se as escolas de cirurgia (...) Em 1810 começou a funcionar no Rio de Janeiro a Aula de Comércio (...) Além do ensino de escrituração

mercantil e das operações cambiais, ministravam-se também aos guarda-livros e caixeiros conhecimentos de línguas estrangeiras. (...) (NEVES ; MACHADO, 1999, p. 50)

Os membros da elite lusitana ou brasileira ainda se formavam em Coimbra ou em outra Universidade europeia. Mesmo assim podemos dizer que houve significativo avanço no plano cultural após a vinda da família real. Jornais e livros passaram a ser publicados em todo Brasil, e só no Rio de Janeiro, “entre 1821 e 1822, contavam-se onze livrarias”. (NEVES; MACHADO, 1999, p. 48).

Politicamente também os tempos eram outros: a vinda da família real e a consequente concentração do poder político na antiga colônia, não impediram as muitas insatisfações regionais, aqui e lá do outro lado do Atlântico. A Revolta de Pernambuco, de 1817 - da qual participou ativamente D. Bárbara de Alencar, avó do escritor José de Alencar, seu pai e seus tios - e uma conspiração em Portugal, organizada pelos maçons, tinham ambas caráter liberal. O objetivo que unia os dois movimentos era o fim do absolutismo. No caso pernambucano tinha mais: o desejo de independência. Era um movimento separatista.

Para refrear os movimentos liberais em Portugal, D. João VI retorna à Europa em 1821, deixando como regente seu filho, D. Pedro I. Pressionado pelas diversas províncias brasileiras, Pedro I declara a independência do Brasil de Portugal em 1822. A Independência proclamada em 1822 foi uma jogada política para que o Brasil não perdesse de todo os laços com a antiga metrópole. D. João VI, rei de Portugal, deixara seu filho, Pedro I do Brasil, a fim de manter, além dos mencionados laços, bem como a unidade.

Com a Independência, nascia também o desejo de se formar uma cultura - literatura, música, artes plásticas - genuinamente nacional. Os modelos ainda eram europeus, naturalmente.

A França sempre foi o referencial mais forte entre os primeiros românticos brasileiros, desde Gonçalves de Magalhães e os demais intelectuais que compuseram a *Revista Niterói*, publicada em 1836, primeira grande manifestação a favor de um pensamento brasileiro e de uma literatura *militante*. Também foi de lá da própria França onde residiam, que esses intelectuais se propuseram a organizar e compor, uma literatura fortemente nacional, que para eles significava uma literatura não-lusitana.

Não podemos esquecer que foram os escritos de Ferdinand Denis que mais fortemente sugeriram aos primeiros românticos a temática a ser buscada por nossos poetas e romancistas, visando diferenciar substancialmente nossa literatura e as demais europeias: exuberância de nossa natureza e o heroísmo de nossos aborígenes.

(...) a ideia que associa o romantismo brasileiro à autonomia, não por relação de causa e efeito, (...), mas por concomitância, como peças do mesmo quadro, como manifestações da mesma época. Outros associaram o romantismo brasileiro ao Império, e ainda aí, inexistindo as relações causais, houve a simultaneidade e a afinidade. (SODRÉ, 1969, p. 206/207)

O nascimento de uma nação também implica o reconhecimento de quem são os seus cidadãos. A Constituição de 1824 dirá. E dela excluirá os escravizados e, para algumas situações, os libertos. Os primeiros não eram considerados pessoa no sentido jurídico, mas coisa, um bem semovente.

Segundo Schwartz (1996, p. 10), no momento em que o Brasil declarava sua independência, em 1822, o país contava com 3.500.000 habitantes, dos quais 40% eram escravos. Dos restantes, 6% eram índios, sendo os demais divididos entre “brancos” e “livres de cor”. (MATTOS, 2009, p.356)

Logo, pode-se perceber que uma parcela considerável da população que vivia no Brasil, ao menos no início do século XIX, não era cidadão.

Visões do que deveria ser o Brasil também se alternavam no poder Legislativo, formando gabinetes ora conservadores, ora liberais, sem modificar substancialmente nada, pois, como dizia popularmente, nada tão parecido com um saquarema (conservadores) como um luzia (liberais) no poder.

A Constituição de 1824 admitira a figura do Poder Moderador, que, no caso brasileiro, possuía um poder maior do que se tivesse em outras monarquias constitucionais, causando o que muitos entendiam como interferência indevida do monarca nos assuntos políticos.

Conflitos aqui e em Portugal levaram a uma crise interna que obrigou Pedro I a retornar a Portugal, deixando em seu lugar um filho menor, à época com cinco anos. Estabeleceu-se então a Regência até o chamado Golpe da Maioridade, onde se antecipou a maioridade de Pedro II, de 18 para 14 anos, em 1840, a fim de criar uma certa estabilidade política no país. Desse chamado golpe, participou ativamente o Senador José Martiniano de Alencar, pai do escritor José de Alencar.

Enfim, quando o escritor nasceu, o Brasil era uma mistura de civilização europeia com uma enorme casa-grande a reprimir uma parcela grande da população. Um país acanhado culturalmente, ex-colônia de um país periférico da Europa.

2.2 Escritos políticos, pareceres jurídicos e as Cartas de Erasmo: manifestações acerca da escravidão

Alencar, como já mencionado, foi eleito deputado pelo Partido Conservador em 1860, assumindo em 1861. Antes disso, fora candidato a Deputado pelo Ceará pelo Partido Liberal em 1856, não se elegendo. Mais uma vez candidato a Deputado, dessa vez pelo Partido Conservador, nele permaneceu definitivamente, muito embora sua primeira experiência como Deputado tenha durado somente até 1863, quando houve a dissolução da Câmara naquele ano. Contudo, embora afastado do Parlamento após a mencionada dissolução, não deixou de se manifestar politicamente.

Participando intimamente do centro das decisões políticas, tornando-se Ministro da Justiça de 1868 a 1870, com a subida dos conservadores ao poder, seu caráter polemista e crítico do governo acentuou-se a partir de 1870, após ser preterido à cadeira do Senado, sua maior ambição política. Nas chamadas *Cartas de Erasmo*, publicadas ainda nos anos 1860, antes, portanto, da decepção política, Alencar fazia grande crítica ao governo, mas ainda demonstrava um sentimento de que ainda havia uma relação de sujeição que, ao menos na aparência, dava a entender a aceitação do respeito à superioridade hierárquica do Imperador.

Após 1870, suas relações com Pedro II pioraram de maneira considerável, fazendo-o constantemente atacá-lo e toda e qualquer política imperial, mesmo que isso o fizesse se contradizer politicamente. E isso, é verdade, teve relação com a rejeição de seu nome para Senador por parte de Pedro II, embora na série de cartas endereçadas ao Imperador, Alencar já demonstre uma certa impertinência.

De fato, a não escolha de Alencar surpreendeu não somente a ele: na lista sêxtupla enviada ao Imperador para escolha de dois senadores pelo estado do Ceará, prerrogativa do Poder Moderador, embora Alencar tenha sido o mais votado, não foi sobre ele que recaiu a nomeação. Tal fato causou imensa surpresa, como foi dito, especialmente porque um dos senadores nomeados foi justamente o que ficou em último lugar. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 244). Essa informação parece parcialmente equivocada, pois Artur Mota (1921), Raimundo de Menezes (1977) e Luís Viana (1979) mencionam o segundo e o quinto mais votado. Isso, contudo, é mero detalhe: o que importa mesmo é que ele, Alencar, o mais votado, não teve seu nome escolhido para a senatoria pelo Ceará. E, mesmo tendo ele sido reeleito deputado por esse estado, e permanecendo atuante politicamente até o final de sua vida, essa mágoa permaneceu.

Os motivos pelos quais o imperador teria rejeitado a escolha de Alencar não estão muito claros. Comumente se fala que Pedro II pensou em uma pessoa mais velha para o cargo, sugerindo a Alencar que aguardasse um pouco mais, no que foi recusado pelo escritor cearense, que insistiu na candidatura. Contudo parece a todos os biógrafos e aos contemporâneos de Alencar que sua independência política, que causava atritos dentro do próprio Partido Conservador, não lhe dava credenciais de confiança. Afinal a função de Senador era vitalícia àquela época. Estar Alencar numa posição vitalícia em um órgão legislador dessa importância, nessa posição tão privilegiada, não deveria ser de interesse quer do Imperador, quer do próprio Partido Conservador. Não parece provável que o imperador não tenha consultado o partido nesse sentido. A história da idade seria apenas uma desculpa pública.

A partir daí, Alencar não perdeu oportunidade para espicaçar o Imperador. Em *A festa macarrônica*, por exemplo, cuja data é atribuída a 1870, o escritor falará da crônica falta de água na cidade, critica a falta de preocupação do Estado e, sobretudo, o gasto esbanjador do Imperador numa festa enquanto o país vivia momento de crise e luto por conta da Guerra do Paraguai, que terminara naquele ano. Alencar ainda se posiciona desfavoravelmente à regência da Princesa Isabel, quando Pedro II se afastou para tratamento de saúde, defendendo a eleição de um novo regente!

Entretanto, o que interessa para o presente trabalho não é toda e qualquer manifestação política de Alencar contra o Imperador – ou contra seus adversários políticos – mas somente suas posições, suas opiniões a respeito do que era chamado à época de questão da emancipação ou problema do elemento servil.

A primeira manifestação mais importante de Alencar a respeito do assunto chegou até nós através das mencionadas *Cartas de Erasmo*, especialmente a publicada em 1867. Tâmis Parron em seu livro *Cartas a favor da escravidão*, que seleciona essa terceira série de cartas de Alencar endereçadas ao Imperador, chama a atenção para o fato de que nas *Obras Completas* do escritor, publicadas pela Aguilar entre os anos de 1958/1960, há a ausência proposital das mencionadas cartas. É possível que os editores tenham se preocupado com a imagem contemporânea de Alencar, ainda naquela época um escritor popular, com o fato de que ele defendera a manutenção do sistema escravocrata.

Em seguida, é possível ver os discursos políticos de Alencar em desfavor da chamada Lei do Ventre Livre, de 1871, contra a qual votou como deputado, bem como pareceres jurídicos e pelo menos um projeto de lei que poderia ser chamado de polêmico. Quando foram

votadas as demais leis importantes sobre emancipação – Lei dos Sexagenários (1883) e Lei Áurea (1888) – Alencar estava morto.

Em 1865, Alencar inicia uma série de cartas de conteúdo político endereçadas ao Imperador e ao povo. Nessas cartas procurava aconselhar o chefe de Estado – o Imperador Pedro II - sobre temas pungentes da vida contemporânea.

Na apresentação da edição publicada em 2009 pela Academia Brasileira de Letras, o historiador José Murilo de Carvalho opina que Alencar escolheu o gênero epistolar por ser mais dinâmico e mais leve, diferentemente do panfleto e dos tratados, o primeiro contendo opiniões mais agressivas e o segundo com uma linguagem mais formal. Publicadas de forma autônoma, as cartas eram vendidas nas livrarias e nas ruas e tinha publicação semanal.

A primeira série de cartas saiu em 1865 (2ª edição em 1866) e as epístolas eram endereçadas “Ao imperador”. Giravam todas em torno do poder pessoal e da crise política, conclamando o Imperador a adotar medidas enérgicas e moralizadoras contra a corrupção. A segunda série, iniciada em 1866, endereçada “Ao povo”, Alencar fala das guerras cisplatinas, das questões com a Inglaterra e da Guerra do Paraguai. A terceira série foi publicada entre 1867 e 1868 endereçadas ainda “Ao imperador”. É particularmente a segunda das cartas, publicada em 26 de julho de 1867, que terá muita importância para nós e para o tema dessa dissertação, pois nela Alencar posiciona-se a respeito da escravidão e “valeram na época, como lhe valem até hoje, a acusação de escravista” (CARVALHO, 2009, p. XXVI).

No entanto esse aspecto da biografia de Alencar não é pacífico. Para José Murilo de Carvalho (2009), ao analisar as Cartas de Erasmo, se Alencar não era um abolicionista nos moldes de um Joaquim Nabuco, também não pode ser chamado de escravista, nos termos do que se compararia com os defensores da escravidão estadunidenses. Analisando as Cartas, o historiador afirma:

Seja como for, não há, mesmo nas Novas Cartas, qualquer defesa da justiça e da moralidade da escravidão em si, ao contrário do que se passou com autores sulistas norte-americanos. Que sua oposição à interferência do governo na questão fosse a de um conservador não há dúvida: ele mesmo se dizia conservador e disso se orgulhava. Que fosse a de um escravista não parece. (CARVALHO, 2009, XXVII)

De fato parece ser interessante comparar o pensamento de Alencar com os dos demais pensadores brasileiros e estadunidenses, escravocratas ou não. Em relação aos pensadores estadunidenses a escolha se faz por ser aquele país o único com o qual se pode fazer comparações, seja por sua dimensão territorial, localização – o Novo Mundo -, tempo de existência, formação populacional – uma população autóctone juntamente com uma

população externa -, ou por ter se utilizado da mão de obra africana escravizada. Essas semelhanças fazem com que possamos medir as distinções entre a visão de intelectuais, políticos e religiosos a respeito da questão escravista lá e cá. E definitivamente os intelectuais, que pensavam o Brasil e os EUA, independentemente de serem escravocratas ou abolicionistas, tinham uma concepção profundamente diferente de suas nações.

Entre os pensadores estadunidenses, escravocratas ou mesmo abolicionistas, a prof. Heloísa Toller Gomes, em *As marcas da escravidão*, destaca que eles baseavam todas suas concepções de sociedade num pilar religioso – cristão – e racial – europeu, branco, anglo-saxão. O genuíno representante do povo americano seria a síntese desses elementos.

Os escravocratas estadunidenses, desnecessário dizer, não somente eram favoráveis à escravidão como a justificavam do ponto de vista racial e religioso. Os abolicionistas não ficavam muito atrás. Lincoln, que defendia o fim da escravidão, também defendeu a “emigração negra para a América Central e a inadequação de sua permanência nos Estados Unidos”. (GOMES, 2009, p. 131). Também não se pode esquecer que foram organizações estadunidenses que criaram a Libéria, país artificial africano, cuja constituição difere dos demais países daquele continente, e que foi composto inicialmente de ex-escravizados vindos dos EUA, a fim de que fosse “resolvido” o “problema” criado pela escravização africana naquele país.

Diferentemente das posições dos escravocratas estadunidenses, o que se pode dizer a respeito das posições de Alencar acerca da escravidão é que parece que o escritor não defende a instituição com um componente essencialmente racalista nem religioso. Se lermos com atenção Alencar nas mencionadas Cartas de Erasmo, é possível ver um intelectual que, mesmo levando em conta sua manifestação favorável à manutenção da escravidão, não a defende desses pontos de vista. Sobre o assunto Alencar dirá: Sem a escravidão africana e o tráfico que a realizou, a América seria ainda hoje um vasto deserto. (ALENCAR, 2009, p. 289) Ou Não é, senhor, um paradoxo esta minha convicção da influência decisiva da escravidão africana sobre o progresso da América. (ALENCAR, 2009, p. 290). Ou ainda, para o romancista, a raça americana – formada pelos componentes europeu, africano e indígena – será a raça do futuro:

Longe de enxergar a diminuição da gente africana pelo odioso prisma de um precoce desperdício cumpre ser justo e considerar este fato como a consequência de uma lei providencial da humanidade, o cruzamento das raças, que lhe restitui parte do primitivo vigor. (ALENCAR, 2009, p. 293)

Ou mais:

Verdade profética. A próxima civilização do universo será americana como a atual é europeia. Essa transfusão de todas as famílias humanas no solo virgem deste continente ficara incompleta se faltasse o sangue africano, que, no século VIII, afervorou o progresso da Europa. ALENCAR, 2009, p. 293)

Alencar, antes de Gilberto Freyre, vai trabalhar com o mito da democracia racial ao dizer:

Ainda não éramos um império, mas nascente colônia, e já dávamos ao mundo exemplos sublimes. Um herói negro inscrevia seu nome glorioso na história brasileira. (...) Desde então não se enriquecem diariamente as classes mais distintas de nossa sociedade com o talento e as virtudes dos homens de cor? (ALENCAR, 2009, p. 312)

Esse tipo de pensamento me parece distante das ideias apregoadas pelos racialistas de então. Não é possível comparar essas afirmações de Alencar com, por exemplo, “a imagem que Louis Agassiz levava do país, quando em 1865 retornava ao Estados Unidos da América, carregando na bagagem anotações frescas sobre esse território que se transformara no paraíso dos naturalistas” (SCHWARCZ, 2014, p. 17)

(...) Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental. (AGASSISZ, apud SCHWARCZ, 2014, p. 17)

E sobre esses pensamentos escravocrata/racialista é evidente que Alencar tinha contato e conhecimento. Um ano após Alencar escrever a Carta sobre a emancipação, Gobineau viria ao Brasil tornar-se representante francês na Corte e, em 1855, havia escrito o Ensaio sobre a desigualdade entre as raças. Sobre sua passagem pelo Brasil, o conde teria dito: “Trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia” (GOBINEAU, apud SCHWARCZ, 2014, p. 17). Ou seja, essas ideias racialistas já circulavam naquele ambiente intelectual.

Por isso autores como Carvalho, Gomes e Sayers conseguem enxergar as distinções entre o pensamento de Alencar e os demais escravocratas brasileiros e estadunidenses e até abolicionistas daquele país. Esse componente não racialista – nos moldes do racialismo do século XIX - pode ser atribuído a seu profundo nacionalismo. Ora, Alencar observava – e muito falou sobre isso nas Cartas – a profunda mestiçagem que fazia parte da realidade populacional brasileira. Logo, como poderia Alencar considerar a mestiçagem como algo ruim se o povo brasileiro era composto de uma maioria mestiça? Era renegar a própria nação ou considerá-la fadada ao fracasso, coisa que Alencar jamais poderia admitir. E talvez tenha sido isso que foi visto por Nabuco quando reconheceu em Alencar seu profundo brasileirismo.

Além disso é possível acreditar que o pensamento conservador escravocrata produzido no Sul dos EUA, isso é, nos estados Confederados, fosse conhecido do escritor: sabe-se que seu irmão, Leonel de Alencar, parece ter sido colocado em disponibilidade quando foi secretário da legação do Brasil nos Estados Unidos exatamente por se posicionar a favor dos rebeldes do Sul escravocrata durante a Guerra de Secessão Americana, que durou de 1861 a 1865. Tal atitude confrontou a posição de neutralidade que o Brasil adotou durante a Guerra Civil estadunidense. É assim que aparece numa nota publicada em 13/06/1863 no jornal liberal Correio Mercantil a propósito do escritor cearense reclamar publicamente dessa atitude do governo em relação a seu irmão, a qual considera injusta. Diz a nota:

Sabido era de todos que o Sr. Leonel de Alencar não era só o secretário da legação em Washington, era também o correspondente confidencial do Jornal do Commercio. E todos que liam as comunicações de tal correspondente se admiravam que tendo o Brasil se declarado neutro no desastrado conflito americano, o seu secretário de legação hasteasse a bandeira dos rebeldes do sul, isto é, da escravidão contra a liberdade, não tendo peso no juízo infantil do diplomata e correspondente nem os deveres de funcionário público, e menos ainda as recordações de família já por gratidão à memória do finado senador Alencar e já pela do infeliz Araripe, que constantemente se sacrificaram pela liberdade. (CORREIO MERCANTIL, 16/06/1863)

É bem verdade que há argumentos de muitos que se debruçaram sobre a obra de Alencar – Raimundo de Menezes (1977, p. 252), Lira Neto (2007, p. 294), Visconde de Taunay (1923, p. 128), por exemplo - de que Alencar teria sido responsável, ou seria em sua gestão frente ao Ministério da Justiça, que seria publicado o Decreto nº 1.695 de 15 de setembro de 1869, cujo teor é o seguinte:

DECRETO Nº 1.695, DE 15 DE SETEMBRO DE 1869 - Proíbe as vendas de escravos debaixo de pregão e em exposição pública. Hei por bem Sancionar e Mandar que se execute a Resolução seguinte da Assembleia Geral:

Art. 1º **Todas as vendas de escravos debaixo de pregão e em exposição pública, ficam proibidas.** Os leilões comerciais de escravos ficam proibidos, sob pena de nulidade de tais vendas e de multa de 100\$000 a 300\$000, contra o leiloeiro, por cada um escravo que vender em leilão. As praças judiciais em virtude de execuções por dívida, ou de partilha entre herdeiros, serão substituídas por propostas escritas, que os juízes receberão dos arrematantes por espaço de 30 dias, anunciando os juízes por editais, contendo os nomes, idades, profissões, avaliações e mais característicos dos escravos que tenham de ser arrematados. Findo aquele prazo de 30 dias do anúncio judicial, o juiz poderá renovar o anúncio por novo prazo, publicando em audiência as propostas se forem insignificantes os preços oferecidos, ou se forem impugnados por herdeiros ou credores que requeiram adjudicação por preço maior.

Art. 2º **Em todas as vendas de escravos, ou sejam particulares ou judiciais, é proibido, sob pena de nulidade, separar o marido da mulher, o filho do pai ou mãe, salvo sendo os filhos maiores de 15 anos.**

Art. 3º Nos inventários em que não forem interessados como herdeiros ascendentes ou descendentes, e ficarem salvos por outros bens os direitos dos credores, **poderá o juiz do inventario conceder cartas de liberdade aos escravos inventariados que exibirem à vista o preço de suas avaliações judiciais.**

Art. 4º Ficam revogadas as disposições em contrário.

José Martiniano de Alencar, do Meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Justiça, assim o tenha entendido e faça executar.

Palácio do Rio de Janeiro, em quinze de Setembro de mil oitocentos sessenta e nove, quadragésimo oitavo da Independência e do Império. Com a rubrica de Sua Majestade o Imperador.

José Martiniano de Alencar. Chancelaria-mor do Império. - José Martiniano de Alencar.²

Como se pode ver, o Decreto estabelece uma série de medidas que poderíamos chamar de humanitárias em relação à população escravizada, entre elas a proibição do comércio público de escravizados, bem como proibição de separação das famílias. Contudo cabe dizer também que a autoridade competente para promulgar ou sancionar decreto não é, nem era à época, a do Ministro de Estado. Poderia até, eventualmente, propor um projeto de lei, em nome do Imperador, conforme dispunha o art. 53 da Constituição do Império, mas não há até agora nenhuma indicação que o tenha feito. O decreto deve ser atribuído ao Legislativo da época – que até inclui Alencar, mas não só ele - e ao próprio Imperador. Alencar tão-somente assinou em nome de Pedro II, conforme dispunha os arts. 70 e 132 da mencionada Constituição. Esse fato é bem lembrado por outro de seus biógrafos: R. Magalhães Jr. (1977, p. 236). Contudo, esse mesmo biógrafo, em *Sucessos e insucessos de Alencar* (1960, p. 33) acredita que tal decreto fora de iniciativa do escritor. Tenha sido ou não de iniciativa de Alencar a eliminação da exposição pública da venda de escravizados, tal ato não eliminou a venda destes, mas tão-somente a exposição pública, escondendo o fato dos olhos públicos, sobretudo dos estrangeiros que aqui aportavam.

Já Magalhães Jr afirma que Alencar “queria os escravos fora dos lares e longe das famílias, mas permanecendo nas senzalas e no trabalho forçado dos eitos” (1977, p. 119). Em outro projeto por ele apresentado, em sete de julho de 1870 e mencionado por Hebe Cristina da Silva (2004, p. 45), parece reforçar essa ideia. Eis a parte do projeto que nos interessa comentar:

Art. 3º: Dois anos depois da promulgação desta lei fica proibido o serviço escravo na corte, capitais e cidades marítimas, quanto às seguintes indústrias:

1º Condução de veículos públicos de qualquer natureza

2º Tripulação de navios públicos de qualquer natureza

3º Venda em quitanda fixa ou volante

4º Serviço de ganho para carroto ou outro fim

5º Serviços em lojas de alfaiates, sapateiro, costureira, carpinteiro, marceneiro, ferreiro, ourives, caldeireiro, tanoeiro, açougueiro, padeiro ou pintor.

(<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1695-15-setembro-1869-552474-publicacaooriginal-69771-pl.html> Grifo meu)

Aliás sobre o número do decreto tanto Raimundo de Menezes (p. 252) como Lira Neto (p. 294) equivocam-se, sendo certo que é o número assinalado acima e não 1855 como mencionado por ambos os autores.

Os donos dos veículos, embarcações e lojas que contratarem tais serviços escravos sofrerão a multa de 100 a 500\$000

A autora chama a atenção para o fato de que, na justificativa do projeto, apresentado por Alencar em 12 de maio de 1870, o deputado defende a “necessidade de prover braços para o trabalho na lavoura” (SILVA, 2004, p. 46). Ou seja, o objetivo seria afastar a mão de obra escravizada das cidades, ocultá-la no interior, fornecendo-a para as fazendas de café. Além disso o mencionado projeto procuraria afastar da visão do público urbano a escravidão da mesma forma que, em 1869, o decreto nº 1695 afastou dos olhos do público a venda pública de escravizados no Valongo. Tal projeto não abalaria em nada a instituição propriamente.

É possível pensar também que Alencar estivesse atendendo a reivindicações da própria população urbana, ou de corporações profissionais. O fato é que, em 5 de outubro de 1870, sai publicada no *Jornal do Commercio* uma carta endereçada ao Imperador, onde Felix Ferreira, em nome do Liceu de Artes e Ofícios reclama que as artes industriais são praticadas por mão de obra escravizada, e que isso “as avilta”, sendo esse o motivo pelo qual o homem livre não quer estudar. A parte importante do texto, a que interessa para este trabalho particularmente diz:

O homem livre, escreveu alguns anos depois o conde de Cayru, jamais se põe a par do escravo, a infinita distância do estado os repulsa de toda racional aliança e parceria. Por isso onde se acha estabelecida a escravidão, o trabalho de agricultura e artes fica desonrado, como sendo a única e principal ocupação dos cativos. Daí vem que os livres, que não podem ter escravos, ficam com pouca ou nenhuma obra honesta, sendo suplantados pela concorrência das pessoas de condição servil, dos libertos e dos que a eles se avizinham.

Há bem poucos dias um dos maiores vultos do nosso mundo político e literário o Sr. Conselheiro José de Alencar, compartilhando os salutares princípios de considerar a escravidão elemento procrastinador das artes, apresentou à câmara temporária um projeto de lei sobre a emancipação no qual em um dos seus artigos vedava aos escravos o exercício das artes liberais e mecânicas. (*Jornal do Commercio*, 05/10/1870)

Então, com todo respeito ao iminente historiador, parece que não há dúvidas que Alencar era escravocrata, mesmo que o próprio diga exatamente o contrário em muitos textos. Embora ele por diversas vezes tenha se expressado no sentido de que não a defendia e que adotava uma posição favorável à emancipação gradual, inclusive nas próprias Cartas de Erasmo, o fato é que pesquisas indicam que como deputado Alencar posicionou-se contra várias leis emancipacionistas, sendo a principal delas a Lei do Ventre Livre, que foi promulgada ainda em vida do escritor, mas também foi autor de no mínimo esse projeto polêmico acima mencionado.

O que sim, não parece é que o escritor defendesse ideias racialistas. Essa aparente contradição deve ser levada em conta quando se faz análise da obra de Nabuco, Araripe Jr.,

Sílvio Romero, todos abolicionistas, mas com um componente daquele tipo de pensamento racialista que se desenvolveu no Brasil após os anos 1870.

O que interessaria saber é a quem Alencar atendia quando votava contra a abolição e outros projetos emancipacionistas? Ainda não ficaram claros os motivos pelos quais o deputado posicionara-se politicamente com os conservadores já nos anos 1860. Embora seja verdade que a Revolução de 1817 – liberal –, da qual participara sua avó e seu pai, não lograsse entre seus projetos a abolição da escravatura, as ideias eram liberais, republicanas. Entretanto, Alencar filiara-se ao Partido Conservador, após breve namoro com os liberais. E votava evidentemente com os conservadores em todos os aspectos da política nacional. E quando se tratava de discutir problemas referentes ao “elemento servil”, Alencar sempre se posicionava contra, apesar dos estados do Norte e Nordeste votarem a favor de medidas no sentido de eliminar a escravidão – conforme Carvalho, (2012) - e que o Ceará tenha sido o primeiro estado brasileiro a abolir a escravidão! A resposta pode estar no fato de que “as forças constitutivas do Partido Conservador (...) tendiam a uma coesão crescente em torno de determinado projeto político para o Império, não obstante os interesses regionais sempre presentes” (MATTOS, 2011, p. 119).

Esse autor, ao apontar as distinções entre Liberais e Conservadores no âmbito político especialmente no 2º Império, parece deixar claro o ditado de que não há nada mais parecido com um liberal do que um conservador: no capítulo oito de *A construção da ordem*, por exemplo, o historiador mostra que não há nada muito claro sobre a quem cada um dos partidos efetivamente representava, podendo ambos representar a burguesia industrial e ambos representar a classe dos proprietários rurais. Segundo o mesmo autor, os conservadores não tinham programa escrito (p. 205) e no geral “defendiam fortalecimento do poder central, o controle centralizado da magistratura e da polícia, o fortalecimento do poder moderador” (CARVALHO, 2012, p. 206). Entretanto mostra que burocratas, como Alencar, tendiam mais aos Conservadores, enquanto profissionais liberais representavam os Liberais. Os proprietários rurais dividiam-se entre liberais e conservadores conforme seus interesses em maior ou menor centralização política.

Nas mencionadas *Cartas*, Alencar mesmo informa que tem ciência de que, em estados como o do Ceará, não havia uma quantidade de mão de obra escravizada que justificasse a preocupação que se demonstrava sobre a quebra da produção. Isso porque, como informa Jacob Gorender, nesse momento a agricultura do nordeste já estava em franca decadência, sobretudo a do Ceará, após várias secas seguidas, “exportando” sua mão de obra escrava para o sudeste cafeeiro.

Em termos concretos, isto significou principalmente a transferência gradual de escravos das regiões do açúcar e do algodão, no Norte e Nordeste, para a região do café, no Vale do Paraíba e no Oeste Paulista. Certa quantidade menor de escravos também foi transferida do extremo sul. (GORENDER, 2010 p. 353)

Alencar, nas *Cartas*, corrobora essa informação:

É incontestável que a máxima parte da nossa escravatura se concentrou depois da extinção do tráfico nas províncias do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul, Bahia e Pernambuco. Pode-se afirmar que nesta área está circunscrito esse elemento do trabalho em nosso país. (ALENCAR, 2009, p. 301/302)

Com efeito, se, em nove províncias, Amazonas, Pará, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Santa Catarina, Goiás e Mato Grosso, cujas informações estatísticas discriminam a condição, há anos passados um cativo correspondia termo médio a 10 habitantes, atualmente maior deve ser a diferença. (ALENCAR, 2009, p. 302)

Em nota de rodapé, José Murilo de Carvalho, organizador dessa nova edição das *Cartas*, esclarece mais a questão, apresentando dados do censo de 1872: na primeira região informada por Alencar – RJ, SP, RS, BA, MG e PE - concentrava-se 79% da escravatura e 66% da população geral; na segunda região – AM, PA, PI, CE, RN, PB, SC, GO E MT - “os escravos constituíam 18% da população dessas províncias” (CARVALHO, 2009, p.302). Portanto, no estado que apoiava Alencar e pelo qual ele era reiteradamente eleito, havia uma população escravizada não tão significativa que justificasse a opinião do escritor.

Luís Viana Filho, mencionando as fortes expressões usadas por Alencar na acalorada discussão que antecedeu à votação da Lei do Ventre Livre, em que o escritor acusou “os defensores do projeto de 'emissários da revolução', 'apóstolos da anarquia', retrógrados que pretendiam recuar o progresso do país desorganizando a lavoura” (VIANA FILHO, 1979, p.229), estranha essa defesa veemente da escravidão, pois nada ligava o escritor à instituição. Alencar era um homem “modesto, sem propriedade agrícola, dono apenas de poucos escravos domésticos, não o movia qualquer interesse pessoal”. (VIANA FILHO, 1979, p. 229). Além desses argumentos, há os acima assinalados: a população escravizada do Ceará não era grande e a abolição não causaria grandes estragos econômicos na província pela qual o deputado fora eleito.

Já em seu livro jurídico intitulado *A propriedade*, publicado após sua morte, Alencar, ao discorrer sobre esse bem – no caso a mão de obra escravizada – manifesta-se nos seguintes termos:

Ainda, é certo, o suor e o sangue da criatura oprimida pela lei parricida, gotejam na terra que Deus formou para a existência inviolável e o trabalho livre. Cada gota, porém, que derrama é uma lágrima da humanidade e vai arrancar um grito à consciência universal. Há um remorso de povo, uma vergonha da nação. Sentem-na os países onde a escravidão e a pena de morte já não foram, além de abolidas, completamente extintas na memória pública. (...) A escravidão e a pena de morte já

estão condenadas pela ciência e sem apelo. Só falta que a legislação arranque-as do seu código para inumá-las nas misérias do passado. (ALENCAR, 1883, p. 19)

Nesse livro, publicado postumamente - *A propriedade* – há um pensamento aparentemente mais radical a respeito do fim da escravidão, sendo até surpreendente que o escritor, cujo histórico parlamentar nada indicava um pensamento abolicionista, tivesse escrito de maneira tão contrária à escravidão.

Seu ideal de emancipação era o individual, pois era um intransigente defensor da propriedade. Uma emancipação individual tal qual realizou seu próprio pai, que alforriou sua escrava Ângela em testamento, segundo transcreve o teor do mencionado documento seu biógrafo Raimundo de Menezes (p.153), e sua mãe, conforme nos informa Luís Viana Filho (p. 143). E ele não o nega, conforme a polêmica que travou com Nabuco em 1875. Respeitando a instituição da escravidão como lei do país, conforme fala para o jovem jornalista justificando seu posicionamento, ou entendendo como necessidade econômica, conforme afirma nas *Cartas de Erasmo*, Alencar defendia que a propaganda por ele efetuada através dos seus escritos, poderia incutir nos espíritos elevados o entendimento sobre a malignidade da escravidão.

Contudo não explica, por exemplo, como é que um político tão extremamente legalista não defendia ao menos a liberdade dos escravizados transportados ilegalmente após a promulgação da Lei Eusébio de Queirós, que acabou com o tráfico negreiro em 1850. É sabido que ao menos até 1854 entraram navios negreiros no porto do Rio de Janeiro.

Em relação à emancipação realizada de forma particular e individual, de forma espontânea, as obras dramáticas *O demônio familiar* e *Mãe* e os romances *O tronco do ipê* e *Til*, em que trata de maneira mais intensa a questão escravista, estão em perfeita conformidade com suas ideias. Olhando, desse ponto de vista, pode-se observar que em nas peças refletem seu pensamento sobre a questão dos problemas decorrentes da escravidão, sendo vantajosa sua eliminação: na comédia *O demônio familiar* e no romance *Til* os males da escravidão estão presentes na convivência íntima entre os personagens escravizados e a família a qual eles servem; em *Mãe* senhores e escravizados em relação familiar e desconhecem suas origens; em *O tronco do ipê*, a ideia de que a bondade do senhor concederá a liberdade ao cativo, de maneira espontânea. Em todas as obras Alencar procura convencer aos proprietários, pelo riso ou pelas lágrimas, dos inconvenientes da escravidão. Ou, no dizer de Magalhães Jr, “chegava Alencar, pelo sentimento, até onde não chegaria pela razão. Os voos do dramaturgo transcendiam as limitações do político conservador e conformista...”. (ALENCAR, 1960, p. 37)

Além disso, Alencar também tinha um entendimento de que a vida do trabalhador livre em países como Inglaterra ou França não era muito melhor do que a do escravizado. Assim ele se expressa nas *Cartas*:

Antes de qualquer consideração, não se esqueça a natureza da escravidão em nosso país, tal como a fizeram, acinte da lei, os costumes nacionais e a boa índole brasileira. A condição do nosso escravo, comparada com a do operário europeu, é esmagadora para a civilização do Velho Mundo. (ALENCAR, 2009, p. 322)

Ou ainda:

A liberdade é o meio, um direito; o fim é a felicidade, e desta o escravo brasileiro tem um quinhão, que não é dado sonhar ao proletário europeu. (ALENCAR, 2009, p. 324)

Contra alguns dos argumentos dos abolicionistas – humanitários – Alencar de certa forma tinha razão: a vida da classe operária, particularmente no início da Revolução Industrial, não era muito melhor do que a da mão de obra escravizada. Tais ideias ele defenderá em pelo menos um de seus romances: *O tronco do ipê*.

A razão da abolição pelos europeus e do pensamento liberal não é nem nunca foi humanitária. A razão era puramente econômica. Os ingleses não eram altruístas quando lutaram contra o fim do tráfico negreiro. Havia motivos econômicos por trás da luta do Império Britânico contra a escravidão – que ultrapassava as ideias humanitárias – e que envolvia a competitividade dos produtos ingleses no mercado internacional.

Isso não significa, evidentemente, que não houvesse uma questão humanitária envolvida e que os princípios do iluminismo e das revoluções americana e francesa – de igualdade e de liberdade – não tenham influenciado movimentos abolicionistas na Europa e nas Américas, mas certamente não foi isso que movimentou o interesse dos britânicos na questão.

Contudo, para a população cativa, esse era um mero debate intelectual. Para os abolicionistas brasileiros - José do Patrocínio, Luís Gama e Paula Brito, por exemplo - abolicionistas negros, mas livres, numa sociedade escravocrata, essa era uma questão fundamental. Mas para a população escravizada, que através dos recursos do confronto direto, de processos judiciais e até do suicídio, recusavam-se a colaborar com o sistema escravocrata, saber se as condições de trabalho da classe operária europeia eram degradantes não consolava em nada o fato de que além de degradantes, a situação de escravizado transformava um ser humano em objeto à disposição de seu senhor.

Alencar, portanto, não era abolicionista nos moldes de um Joaquim Nabuco, abolicionista branco, ou nos moldes de um José do Patrocínio, abolicionista negro. Ele se

declara emancipacionista gradual, como de resto muitos liberais e conservadores o eram, desde José Bonifácio – que procurara discutir o fim da mão de obra escravista. Ao expor na muito mencionada polêmica travada com o jovem Joaquim Nabuco, suas ideias a respeito do assunto – a emancipação gradual – e naquele momento, apontando o dedo para as feridas abertas pelo debate, procurou mostrar a Nabuco que muitos políticos abolicionistas eram e/ou foram usuários da mão de obra escravizada para construir suas fortunas, inclusive o pai do litigante.

Ao defender a emancipação gradual e individual, Alencar defendia, além do direito de propriedade, a ordem estabelecida. E, menos que a abolição, emancipação, ou qualquer nome que se queira dar, o escritor defendia mesmo a manutenção da escravidão, mesmo que, reconhecendo a injustiça da instituição, tente opor-se a ela.

Também é importante destacar sobre Cartas de Erasmo – e as demais manifestações de Alencar a respeito da questão servil – o temor genuíno que a elite escravocrata deve ter sido acometida após a Guerra Civil nos Estados Unidos. Tal Guerra tornou-se o pesadelo dos escravocratas, que já haviam esquecido o Haiti, cuja independência ocorreu entre 1804 e 1811 com a morte de todos os senhores de escravos da ilha. Não deve ser irrelevante o fato de que Alencar só escreve os textos defendendo expressamente a escravidão em 1867. A Guerra, com seus cerca de 600 mil mortos, trouxera a quase total ruína daquele país – ou pelo menos a total ruína do Sul. Logo, mais do que a questão do Ceará, província que o elegeu, Alencar estava mais preocupado com essa questão da manutenção da ordem. Sobre isso em Cartas de Erasmo falará:

A Inglaterra e França não emancipariam a população negra de suas colônias se não se achassem nas condições de proteger ali eficazmente a população branca. A força moral da metrópole e seu poder militar eram suficientes para prevenir e sufocar a insurreição. (ALENCAR, 2009, VII, p. 299)

Por fim temos que fazer a conexão entre Alencar, o político e Alencar o leitor de Chateaubriand e Lamartine para lembrar, como lembra bem Martin-Barbiero, que “historicamente o Romantismo é reação (...). Reação de desconcerto e fuga frente às contradições brutais da nascente sociedade capitalista (...)”. (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 33). Ricupero também chama a atenção para esse aspecto do Romantismo aristocrático, em oposição ao romantismo revolucionário, lembrando que

(...) o romantismo francês é principalmente conservador. Seus temas – a busca da diversidade, a valorização da Idade Média e do cristianismo -, sua postura filosófica básica, de elogiar a emoção em detrimento da razão, e atitude crítica em relação ao nascente capitalismo, são, além do mais, eminentemente conservadores. (RICUPERO, 2004, p. 62)

Esse mundo de mudanças políticas, de desenvolvimento das máquinas, de transformações econômicas exige dele posições: ele resiste a essas mudanças. E sua resistência a mudanças parece ser realmente sincera e para além da ideologia consciente e politicamente conservadora: seus biógrafos relatam que em sua passagem pela Europa, aonde procurou ir a fim de buscar cura para suas mazelas físicas, mostra um Alencar verdadeiramente chocado com o “progresso”, leia-se capitalismo industrial desenvolvido. Em Londres e Paris ficou completamente desgostoso ao encontrar um mundo muito distante daquele que lera em seus romances e por ele imaginado. Seu único refúgio foi Portugal, não por acaso um país mais conservador.

Enfim, Alencar era um homem de seu tempo, mas a despeito disso, veremos que o escritor procurou ampliar seus horizontes, estudando a cultura negra e sua contribuição para a formação cultural do Brasil, demonstrando “um genuíno interesse linguístico, etimológico e uma preocupação avant la lettre com as linguagens crioulas e indígenas” (GOMES, 2009, P. 186).

2.3 *O demônio familiar, O tronco do ipê, Til: o negro na produção literária de Alencar*

De outras fontes de informações ou simplesmente de sugestões, pode servir-se o estudioso da vida íntima (...) dos tempos de escravidão: (...) do romance brasileiro, que nas páginas de alguns dos seus maiores mestres recolheu muito detalhe interessante da vida e dos costumes da antiga família patriarcal (...). José de Alencar em *Mãe*, (...), *Demônio Familiar*, *Tronco do ipê* (...) são romancistas, folhetinistas ou escritores de teatro que fixaram com maior ou menor realismo aspectos característicos da vida doméstica (...) do brasileiro; das relações entre senhores e escravos; do trabalho nos engenhos; das festas e procissões(...) (FREYRE, 2009, p. 49/50)

A literatura da época, produzida pela e para a classe dominante, não poderia tratar do assunto escravidão sem se colocar num patamar superior. Daí serem raras e até faltarem personagens negras, sobretudo escravizados, em qualquer papel, especialmente em papéis heroicos. Era um tema incômodo. Em nossa literatura, imitativa da europeia, os heróis eram geralmente brancos. Poderiam ser grotescos – Jean Valjean, ou o corcunda, por exemplo – mas sempre brancos.

Se personagens não brancas eram raras na Europa – embora existissem – no Brasil eram raras também as personagens negras, e até meados do século XIX, raramente se via, em

nossa literatura, personagens negras (SAYERS, 1958, p. 138/139), e quando existiam mais raramente ainda apareciam em papéis heroicos.

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, ao falar sobre a relação entre o escritor e o público, nos remete a relação necessária entre o produto – literatura – e o consumidor – o público. Ora, naquela sociedade, era mesmo muito difícil de se encontrar personagens protagonistas negras, pois a maior parte da população negra estava reduzida à condição de escravizado, logo, na base da pirâmide social. Não era o consumidor das obras literárias nem objeto de interesse desses mesmos consumidores. Logo, o produto – o livro, o conto, o drama – não poderia conter personagens sem interesses desse público consumidor.

Mesmo um verdadeiro herói negro – do ponto de vista dos brancos portugueses – herói que agiu com bravura na luta contra os holandeses - Henrique Dias – não chegou a ser grande objeto de interesse pela literatura.

Há exceções: há personagens negras, praticando feitos heroicos, mas raras são as protagonistas. Exemplo disso é o personagem João, o escravo de Augusto, o principal personagem masculino de *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Souza. O escritor procura destacá-lo em várias cenas como exemplo de honradez: “Também num escravo se podem deparar com estímulos dignos do mais honrado homem livre (...)” (TEIXEIRA E SOUZA, 1977, p. 121). Sayers destaca o papel relevante de personagens negras em outro romance de Teixeira e Souza, *Maria ou a Menina Roubada*, publicado em *A Marmota* em 1852, entre 10 de setembro e 16 de dezembro (p. 319/321). Mas mesmo sendo Teixeira e Souza ele mesmo um escritor negro, não ousou colocar um negro no papel de protagonista.

É importante destacar a importância do romance *Uncle's Tom cabin* (*A cabana do pai Tomás*), de 1851/1852 como principal mote para a relativa explosão de personagens negras heroicas e/ou sofredoras em nossa literatura. Não deve ter sido à toa que, em 1858, registra-se um mulato como protagonista com uma temática séria: *Calabar*, drama romântico de Agrário de Menezes, que trata de maneira contundente a questão do preconceito racial (SAYERS, 1958, p. 262/263).

É também datado de 1858 o heroísmo de Lourenço, de *O escravo fiel*, drama cuja intenção abolicionista foi mencionada positivamente na crítica de Machado de Assis datada de 25 de dezembro de 1859 publicada em *O Espelho*, apesar de suas falhas.

Alencar não poderia escapar dessa ideia de escrever sobre escravidão, sobretudo depois do sucesso extraordinário de *A cabana do Pai Tomás*, ou Tio Tom, no original. Podemos mencionar duas obras de sua autoria em que o personagem negro é protagonista: *O demônio familiar*, comédia de 1857, *Mãe*, drama de 1859 (encenada em 1860). É possível

imaginar que o romance estadunidense tenha inspirado o escritor a escrever sobre escravidão, sobretudo no segundo caso. Neste capítulo foram tratados apenas a comédia e os dois romances.

O demônio familiar é uma comédia realista em quatro atos, que estreou em 1857, cujo resumo é: Eduardo, um médico modesto, possui um moleque escravizado, Pedro. Mora com sua irmã, Carlotinha, em idade de casar. Arrimo de família, Eduardo é apaixonado por Henriqueta, moça também de origem também modesta. Interessado em ser cocheiro, especialmente por causa da roupa, Pedro, o rapazote, arma as mais diferentes intrigas a fim de separar os irmãos de suas paixões, juntando-os aos pares mais afortunados, a fim de que ele, uma vez morando com uma família rica, possuidora de carruagens, possa realizar sua grande ambição.

Pedro é o protagonista. Após toda confusão armada, obtém a carta de alforria como “castigo” pelas intrigas que armou. Essa alforria com sabor de castigo mais o fato de Pedro ser um moleque matreiro, causou dúvidas sobre o caráter abolicionista da obra.

O objetivo declarado de Alencar é mostrar que a escravidão é um mal que está presente no interior dos lares. A interpretação de João Roberto Faria é a de que

Eduardo médico e membro da pequena burguesia emergente de então, dá a liberdade a Pedro e ao mesmo tempo se liberta da última amarra que o prendia à antiga estrutura social. Se entendermos o desfecho dessa maneira, a comédia pode ser lida como uma provocação à sociedade escravista, que não abdica dos costumes que vêm dos tempos coloniais. (FARIA, 2013, p. 99)

E, complementando, costume que vem dos tempos coloniais e que contradiz com o Estado moderno e progressista, que é ambicionado por uma sociedade que se quer comparar com os Estados mais desenvolvidos do mundo, sobretudo os europeus.

A peça fez imenso sucesso à época, sendo reapresentada por várias vezes, chegando-nos até o século XX, com sua reapresentação adaptada para três atos. Essa adaptação teve autorização do filho do escritor, Mário de Alencar, tendo Procópio Ferreira no papel do moleque Pedro. Para Araripe Jr “Pedro não é um produto da escravidão; é um produto da família brasileira.” (1980, p. 168). Por isso o crítico não acha que a peça seja antiescravista. Mas de qual família brasileira é o que cabe perguntar. O fato é que essa peça ainda poderia subir aos palcos contemporaneamente. E isso poderia estar relacionado com o que José Veríssimo pôde perceber:

Alencar (...) escreveu também puras comédias de costumes, e uma delas ao menos ficou na nossa literatura teatral como a expressão arguta e espirituosa de um grave

mal de nossa sociedade, não de todo acabado com a extinção da escravidão: a influência nefasta do moleque, da “cria da casa”, fâmulos da nossa intimidade, intrometido na nossa vida, e que, graças à nossa proverbial bonacheirice ou desleixo aos nossos costumes extremamente igualitários, toma nela uma situação desmoralizadora do decoro doméstico. É *O demônio familiar* (...) (VERÍSSIMO 2001, p. 376)

Provavelmente Veríssimo percebeu é a manutenção do empregado doméstico como uma continuidade da relação escravista formalmente abolida nos oitocentos. Por fim, é importante destacar que O demônio familiar foi escrito na chamada primeira fase de Alencar, quando suas preocupações com a escravidão giravam em torno da composição de um teatro realista que tratasse de problemas sociais, cujo elemento personagem escravizado serviria apenas de “cor local”.

O tronco do ipê, romance escrito em 1871, passa-se numa fazenda no interior do estado do Rio de Janeiro, N. Sra. do Boqueirão e a ação se inicia em 1850, ano do fim do tráfico negreiro. A trama principal tem como tema a vingança e ressentimento. Mário vive numa fazenda como agregado. Ele é filho do antigo proprietário, morto em circunstâncias estranhas. Sua mãe também vive na mesma fazenda como agregada e está sempre desconsolada com a morte do marido e com a perda de seu próprio prestígio. O proprietário, o Barão da Espera, foi amigo do anterior proprietário, pai de Mário e, seguindo o entendimento do menino, responsável pela morte de seu pai.

Pai Benedito é o co-protagonista negro: uma espécie de pai-de-santo, um religioso, conhecedor de ervas curativas. É um representante da cultura negra, um “preto velho”, respeitado pelos moradores do lugar. Ele é também guardião de um segredo sobre o passado de Mário e do atual senhor da fazenda. Pai Benedito é tecnicamente, escravizado, mas não vive na senzala, habitando um casebre apartado com sua esposa Chica. Ele é tratado de maneira deferente pelo senhor, por ter esse prestígio na comunidade. Logo no início do romance, ele é o primeiro a aparecer, e também o último, que encerra o romance, esclarecendo todos os mistérios.

Nesse romance, podemos notar também a influência de *A cabana do Pai Tomás*. No entender de Heloísa Toller Gomes (1988), as cenas em que Pai Benedito cuida das crianças da casa-grande – Alice, filha do fazendeiro e do menino Mario -, lembram, segundo a autora, as mesmas cenas de Pai Tomás e sua mulher Cloe. É possível também ver a influência deste romance estadunidense nesse co-protagonista: a descrição da relação afetiva desse personagem ao menino Mário é a mesma do menino George Shelby e o Tio Tom. A cena final do romance brasileiro também lembra vagamente o final daquele outro: Mário, adulto e agora proprietário da fazenda, liberta Pai Benedito e Chica; a cena final de Uncle

Tom's cabin é o agora adulto George Shelby libertando os escravos de sua fazenda. Aí nós também podemos encontrar a diferença entre os dois romances: enquanto no primeiro há, no ato do jovem George Shelby, a defesa da abolição total da escravidão na cena final do romance, Alencar, coerente com seus discursos na Câmara, defende a emancipação individual, através da cena em que Mario concede a alforria somente a Pai Benedito.

A naturalização da escravidão permeia todo o romance e em especial no capítulo intitulado *O passeio*, que mostra as relações entre mucamas, pagens sinhazinhas e sinhozinhos, o narrador procura mostrar as relações de convivência entre senhores e escravizados, relações de subordinação e humilhação ensinadas desde a infância. Contudo, como em *A cabana do Pai Tomás*, as cenas que envolvem Pai Benedito são sempre elevadas, e, da mesma forma que em *Uncle Tom's cabin* Pai Tomás, a personagem é tratada com a benevolência paternalista do romance estadunidense.

Diferentemente da comédia *O demônio familiar* e de *Mãe*, que vão tratar diretamente da escravidão, nesse romance essa questão não é diretamente problematizada, exceto numa muito importante cena: quando o herói masculino, crescido e depois de retornar da Europa, já em 1856, compara a situação dos escravizados a dos operários europeus. Nessa cenas, Alencar repete ficcionalmente argumentos utilizados em *Cartas de Erasmo* e em seus discursos na Câmara. Ei-la: após a festa de Natal, da qual participaram senhores e escravizados ...

O conselheiro, que não perdia ocasião de angariar as simpatias dos fazendeiros de quem dependia sua reeleição, fez um discurso a respeito do tráfico.

- Eu queria, disse ele concluindo, que os filantropos ingleses assistissem a este espetáculo, para terem o desmentido formal de suas declamações, e verem que o proletário de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo.

- É exato, disse Mário. A miséria das classes pobres na Europa é tal que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado. Mas isso não justifica o tráfico, repulsivo mercado da carne humana. (ALENCAR, 1977, p. 287)

A cena prossegue com Mário justificando o tráfico em tempos pretéritos, por necessidade imperiosa de mão-de-obra, bem ao estilo Alencar em seus discursos políticos. Aí, nessa cena, o escritor também presta tributo a seu mentor político, Eusébio de Queirós, morto em 1868, pois a lei que acabou com o tráfico negreiro no Brasil foi proposta por aquele político conservador.

Há cenas também em que são descritos certos elementos da cultura negra, como o jongo, o samba, as comemorações permitidas nas festas dos brancos, como na festa de Natal mencionada acima.

Enfim, *O tronco do ipê* é o primeiro romance de Alencar onde o negro parece ter mais presença e voz, não somente como escravizado ou parte do cenário, mas como personagem e como cultura.

Til é o último romance de Alencar a tratar de aspectos da escravidão. Esse romance foi publicado em 1871 de forma seriada no jornal republicano *A República* e posteriormente publicado em livro em 1872. Esse fato levou o escritor a justificar-se em uma carta prévia em que agradece o espaço fornecido pelo jornal para a publicação do romance, reiterando, contudo, sua fidelidade à monarquia.

A trama se passa também no século XIX e tem como pano de fundo uma fazenda no interior de São Paulo. A história é cheia de mistérios: uma menina órfã é criada por uma vizinha de sua família. Tem como companhia o filho da moça que a cria, Miguel, bem como a amizade de dois irmãos, filhos de um fazendeiro local: Linda e Afonso. Conhecida como Inhá pelos meninos, seu verdadeiro nome é Berta. Mas também é conhecida por Nanhã e Til pelas duas personagens grotescas que a acompanham: Jão Fera, um matador do lugar, e Brás, o idiota.

Além de cuidar de Brás, sobrinho do senhor da fazenda, Berta cuida também de uma negra escravizada que se encontra enlouquecida por motivos desconhecidos, mas que Berta entende terem relação com o seu passado.

No desenrolar do romance, é sabido que Berta é filha do fazendeiro Luís Galvão, pai de Linda e Afonso, e fruto de uma violência.

Como se vê, o romance acima poderia se passar em qualquer local do mundo, na cidade ou no campo, no período colonial ou no século XIX. Wilson Martins (1977), ao analisar a composição da obra, a compara com os romances de Victor Hugo e seus personagens grotescos: Jão Fera seria Jean Valjean, o bom ladrão de *Os miseráveis* e Brás seria Quasímodo, de *O corcunda de Notre Dame*. O primeiro nem disfarçaria o nome: Jão / Jean. Ambos deslocados e redimidos por amor: Jean Valjean pelo amor da menina Cossette e Jão Fera pelo amor de Berta.

Alencar também traz para a vida urbana, para seus leitores, a descrição de um tipo de vida rural dos brancos, seja dos brancos ricos, senhores de terra e de mão de obra escravizada, seja da vida dos brancos pobres, trabalhadores livres – Inhá Tudinha e sua família, por exemplo.

O que faz parecer que esse romance se passa no Brasil, o que dá a tão falada “cor local” são as cenas de fazenda. E há mais cenas de fazenda nesse romance do que no anterior, naturalizando, mais uma vez, a relação escravocrata.

Embora não haja nenhum personagem escravizado com a importância de um Pai Benedito, dois personagens servem para expor o pensamento de Alencar a propósito da escravidão: Monjolo (escravo da roça) e Faustino (escravo doméstico). Ambos pretendem destruir a fazenda. Nos dois casos pode-se fazer uma relação entre a visão de Alencar nesse momento e a mesma posição que tinha em *O demônio familiar*, em que via a intimidade do escravo com o seu senhor de maneira profundamente nefasta para ambos, sujeitos que estavam a uma intimidade forçada.

Til destaca-se, no entanto, pelas cenas de fazenda, perfeitamente dispensáveis para a existência do romance - uma cena de jongo num capítulo intitulado “Samba” e uma congada no capítulo intitulado “O congo”. Podemos encontrar em *Til* um Alencar etnógrafo, descrevendo toda uma cultura trazida e desenvolvida pelo africano nas fazendas e nas cidades. Ao descrever o jongo, a congada e o samba, ao falar das comidas, ao descrever as mudanças introduzidas pelas línguas africanas no uso do português, como a apócope do [R] e a vocalização do [L], com seu conseqüente abasileiramento. E mais: é possível ver claramente que Alencar não despreza essa tradição, ao contrário do que nos informa a pesquisa da prof. Heloísa Toller Gomes a respeito dos escritores brancos estadunidenses, escravocratas ou não. Naquele país, a visão de “nacional” excluía categoricamente o negro, coisa que dificilmente poderia acontecer aqui.

No capítulo “Samba”, há a suposta “transcrição” de um ponto de jongo; no capítulo intitulado *O congo*, há a descrição de uma congada. Essas cenas são particularmente interessantes, sobretudo na segunda – a congada - pois nessa cerimônia há elementos da cultura negra e da cultura branca.

Nas cenas mencionadas é dado espaço para a cultura negra das fazendas, se não de todo desconhecido do público urbano, mas pelo menos bastante ausente dos romances. Elas não relacionam diretamente o negro à escravidão e são importantes hoje exatamente por não serem propriamente importantes na narrativa. Aparentemente, demonstram um certo interesse de Alencar pela cultura negra ou até mesmo um provável reconhecimento da contribuição da população negra para a formação da cultura nacional, principalmente se levarmos em conta que no século XIX a visão predominante era a de que a cultura negra seria uma cultura estrangeira (SODRÉ, 1969, p.), além de inferior. Por isso é importante quando Alencar desenvolve pelo menos dois capítulos incluindo temas da cultura negra, cujo interesse para a trama por si só não é significativo.

Além disso, Alencar fala da criatividade para improvisação, tanto na cena do jongo (chamado Samba), quanto na cena do trabalho no eito. Essa cena em particular é bastante

interessante: Alencar mostra um aspecto da rebeldia escrava na forma da cantoria de trabalho, em que, no canto, há claro deboche com a figura do feitor. Claro que no romance o feitor não pune a transgressão: não caberia no romance alencariano uma cena real de chicote e pelourinho, ao contrário de *A cabana do pai Tomás*.

A evidente visão harmonizada e idealizada de uma relação de trabalho como essa – escrava – bem como as demais cenas de cultura – jongo e congada – servem para reforçar seus discursos no Parlamento: a de que nossa boa índole, a da escravidão boazinha e harmoniosa, a da felicidade de todos, senhores e escravizados.

Também, nesse romance, pode-se destacar aquela velha dicotomia negro bom e mau, assim como o foi anteriormente o índio bom (Peri) e mau (aimorés): o bom é Pai Quicé, querido por Berta e que dá sua vida – literalmente – por ela e ela o recompensa fazendo de tudo para salvá-lo numa cena em que ambos são atacados por animais; os maus são Monjolo (escravo da roça) e Faustino (escravo doméstico), que pretendem destruir a fazenda. O bom salva a sinhá; o mau, quer romper a ordem.

Publicado originalmente de forma seriada no jornal *A República*, *Til* também foi alvo da série de Cartas trocadas entre Semprônio e Cincinato, epístolas já mencionadas, pois no momento em que eram escritas foram publicados *O tronco do ipê* e *Til*. Sobre esse romance assim se expressa:

Para prova chamo a tua atenção para o polidíssimo diálogo travado entre uma negra da fazenda, um pagem e mais um caipira ou arreeiro.
Amores de senzala, ciúmes de cavalaria, trá-los José de Alencar à sala ou ao gabinete do desprevenido leitor, a quem os oferece como costumes edificantes de São Paulo!
Supôs, decerto, que para entabular palestra, com visos de natural ou verossímil, entre personagens dessa laia, tinha rigorosa obrigação de usar de desonestas palavradas. Que pobreza! (TÁVORA, 2011, p. 260)

Ou seja, tudo o que foi destacado nessa pesquisa como positivo no romance, o crítico estabelece como falso, inverossímil e, o pior, indigno de ser registrado num romance. Essa não é uma visão isolada: Nabuco e Araripe Jr. também opinarão da mesma maneira sobre a temática escrava e o transcrever do falar dos escravizados.

Pode-se avaliar que tanto *O demônio familiar* quanto *Mãe*, que são dramas que se passam no Rio de Janeiro, Alencar não tenha pesquisado nada sobre a concreta situação do negro no Brasil, fora do aspecto óbvio da escravização. Tanto o moleque Pedro quanto a mulata Joana vivem a mesma cultura dos brancos e na mesma região com os mesmos costumes que Alencar, sendo que a grande diferença se faz na posição social que ambos ocupam: a de pessoas escravizadas numa sociedade escravocrata.

Em *O tronco do ipê* e *Til*, podemos ver uma preocupação além: uma pesquisa sobre a cultura negra. Não é somente o romancista retratando a sociedade que ele vive e vê, mas o homem de gabinete, sentado estudando a cultura negra das fazendas ao redor do Rio e São Paulo ao falar da congada, do jongo, das festas, como bom filólogo estudando as expressões idiomáticas, falando das práticas medicinais, mostrando um aspecto que envolve a contribuição africana para a formação cultural do Brasil, talvez aí já com um olhar menos preconceituoso. E o fato de ambos terem sido escritos no começo dos anos 1870, quando estava muito exaltado o debate em torno da chamada Lei do Ventre Livre pode ter relação com a pesquisa de Alencar.

Por fim, pode-se fazer uma relação entre *O demônio familiar* e *Til* no aspecto de que ambos trabalham a ideia dos problemas trazidos às famílias pela intimidade forçada pela escravidão, tudo conforme os discursos de Alencar. No primeiro, o moleque Pedro, querendo o bem, mas fazendo o mal aos seus senhores; em *Til*, Monjolo e Faustino querendo o mal aos seus senhores por conta da manutenção da situação de escravizados e o ódio natural que isso pode despertar, semelhante às ideias de Macedo em *Vítimas-Algozes*, cuja temática gira em torno dos malefícios da escravidão do ponto de vista dos senhores.

3 MÃE: UM DRAMA DA ESCRAVIDÃO

Ama de leite. Aluga-se uma ótima ama de leite parda, escrava, de 18 anos, muito carinhosa para as crianças, parida há 11 dias, sendo esta a primeira cria; quem a pretender dirija-se ao Caminho Velho de Botafogo n. 33. (Correio Mercantil, 17 de março de 1860)

Nem nos meus discursos, nem nos meus escritos aplaudi a escravidão; respeitando-a, como lei do país, manifestei-me sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes, por mim assinalada. Continuei como político, a propaganda feita no teatro; e ainda não é tempo de conhecer quem errou. (ALENCAR, PAN, 1978, p. 58/59)

3.1 Mãe: o drama encenado e publicado

Nas páginas do *Correio Mercantil* da quarta-feira, dia 14 de março de 1860, saiu publicado o seguinte anúncio:

Estreia quinta feira, 15 de março de 1860

Récita livre de assinatura

Espectáculo em solenidade ao faustoso aniversário natalício de Sua Majestade a Imperatriz

A orquestra executará o Hino Nacional

1ª representação do magnífico drama em 4 atos, original brasileiro, escrito por um distinto e talentoso autor, intitulado MÃE

Personagens:

Dr. Lima, médico _____ Sr. J. Augusto

Jorge, estudante de medicina _____ Sr. Paiva

Gomes, empregado público _____ Sr. Heller

Peixoto, usurário _____ Sr. Militão

Vicente, oficial de justiça _____ Sr. Graça

Elisa, filha de Gomes _____ Sra. Ludovina

Joana, escrava de Jorge _____ Sra. Velluti

A cena passa-se no Rio de Janeiro. - Época, 1855

Logo após uma importante advertência: A protagonista deste drama é uma escrava. O autor respeitou todas as conveniências da sociedade brasileira, para tirar partido unicamente do sentimento da maternidade.

Foi o primeiro de uma série de anúncios publicados no mesmo jornal chamando o público para a encenação desse drama escrito por um anônimo escritor. O anonimato era um recurso usado por muitos escritores, para evitar que eventual fracasso manchasse sua

reputação. Nesse caso o anonimato tinha razão de ser: o drama anterior do “distinto e talentoso autor”, Alencar, havia fracassado grandemente, em especial por conta da censura policial. *Asas de um anjo*, cuja temática envolvia em uma das cenas certa insinuação de incesto, causou incômodo em algumas sensibilidades, fazendo com que houvesse apenas 3 apresentações. O anonimato também já fora recurso usado pelo escritor anteriormente: quando da publicação das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* e *O guarani*, por exemplo. Além disso, o tal recurso não era utilizado somente por Alencar, pois outros escritores já haviam publicado anonimamente suas obras pelo mesmo motivo.

Porém, na data marcada para a estreia do espetáculo – dia 15 de março de 1860 - falece o Senador Martiniano de Alencar, de febre amarela aos 66 anos de idade, conforme consta no obituário publicado dias depois, em 20 de março de 1860, naquele mesmo jornal. Para quem suspeitasse da ligação de Alencar àquela obra a ser encenada, veria que no dia 19 de março os filhos José, Leonel e Tristão mandaram publicar anúncio de missa de sétimo dia em honra do falecido e um dia antes, aos 18 de março, saiu a seguinte nota no *Correio Mercantil*:

“N.B. Acha-se pronto para subir à cena o drama *Mãe*, logo que cessem os justos motivos que isso tem demorado. Ensaia-se para um dos dias da próxima semana o drama em 3 (sic) atos. (*Correio Mercantil*, 18/03/1860)

Na edição do dia 23 de março então, passado o luto, é publicado novo anúncio indicando a estreia para o dia seguinte, 24 de março, que efetivamente ocorreu. Nas páginas do *Correio Mercantil* e do *Diário do Rio de Janeiro* podemos ver que *Mãe* teve ao menos 9 apresentações: nos dias 24, 25, 26, 27 e 29 de março, 09 e 14 de abril e 1º e 6 de maio no ano de 1860. As apresentações dos dias 14 de abril e 1º de maio foram beneficentes segundo informado no *Diário do Rio de Janeiro* naquelas datas. Há notícia de uma representação da peça já em 1877, em benefício da atriz que fez o papel da escrava Joana em 1860.

Então, quanto ao fracasso que Alencar podia temer, não aconteceu: além de muitas apresentações, *Mãe* foi um absoluto sucesso de crítica. Já no dia 26 de março sai publicado na seção “*Notícias diversas*” do *Correio Mercantil* uma pequena nota elogiosa em que se convidava o público a prestigiar o espetáculo.

Teve anteontem lugar no teatro Ginásio a primeira apresentação da comédia-drama em 4 atos *Mãe*. Hoje, que os aplausos espontâneos do público justificaram o convite que dirigimos aos nossos leitores, podemos assegurar que esse drama é uma das mais delicadas composições que tem aparecido. (*Correio Mercantil*, dia 26/03/1860)

Flávio Aguiar menciona uma carta muito elogiosa, publicada no Diário do Rio de Janeiro, em 26 de março, dois dias após a estreia:

Mãe é uma página luminosa do eterno drama nacional – a escravidão (...) a ideia humanitária salta a cada lance, o instinto liberal respira a cada cena. O espectador vê diante de si uma escrava de seu próprio filho, servi-lo como uma mulher dessas abnegações que só tem as almas de rija têmpera. (AGUIAR, 1984, p. 163)

Na primeira página do mesmo jornal e na mesma data sai uma grande crítica anônima elogiando a representação nesses termos:

Representou-se anteontem no Ginásio o drama original *Mãe*. É uma das composições mais delicadas e sentidas que têm figurado nas nossas cenas dramáticas (...) O autor soube reunir a uma trama simples a uma ação animadíssima, que caminha da primeira à última cena com crescente interesse. As cenas sucedem-se com toda naturalidade e a impressão do espectador ressalta mais das situações do que do diálogo, aliás cheio de simplicidade e por vezes efeitos magistrais. (...) O autor guardou o anônimo. Quem quer que seja escreveu uma bela página da nossa literatura dramática. Fez uma obra que traz o cunho da inspiração e do talento. (...) (*Diário do Rio de Janeiro*, 26/03/1860)

E João Roberto Faria uma outra nota publicada no Correio Mercantil na mesma data:

Quando o pano desce na cena do Ginásio, depois desta última frase, todos os olhos estão cheios de lágrimas, os seios ofegantes e um brado uníssono de aplauso saúda a inteligência e o coração que conceberam esse drama tão verdadeiro, tão simples e tão belo. (FARIA, 1987, 98/99)

Se foi devido ao mencionado sucesso, ou se foi devido ao fato de que já nesse momento era de conhecimento de todos que se tratava de um drama de Alencar, o fato é que antes da estreia é mencionado de passagem na Revista Popular de 16/02/1860 pelo cronista “Carlos” (FARIA, 1993, p. 91) e não é publicado nenhum anúncio referente à peça nos outros periódicos importantes: no *Jornal do Commercio* o primeiro anúncio é publicado apenas no dia 26 de março, e no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 27 de março de 1860, falando do “enorme sucesso” da encenação. O anúncio publicado nesse jornal informando a data da 6ª apresentação do drama - dia 09/04/1860 – sai nos seguintes termos:

“Os elogios gerais da imprensa fluminense e os entusiásticos aplausos com que tem sido recebido este belíssimo drama é a maior recomendação que se pode fazer do seu grande merecimento e desempenho.” (*Diário do Rio de Janeiro*, 09/04/1860)

Curiosamente o anúncio publicado em 14/04/1860 pelo *Diário do Rio de Janeiro* informando a 7ª representação do drama, realizado em benefício do bilheteiro do teatro, não há a advertência de que se trata de um drama sobre maternidade. Nem nos demais anúncios de maio daquele ano. Seja por economia de espaço ou qualquer outro não declarado, esse último

anúncio, publicado no Diário, saiu sem a advertência de praxe. Sabe-se que *Mãe* foi reapresentado em novembro de 1877, como espetáculo beneficente. Assim informa uma nota de João Roberto Faria (2009) à crítica teatral de Machado publicada em 15/11/1877 na *Ilustração Brasileira*, mas essa pesquisa não logrou êxito em localizar outras exibições além daquelas nos anos 1860.

Em 29/03/1860 sai publicado no *Diário do Rio de Janeiro* a primeira manifestação de Machado a respeito desse drama, que iria receber pelo menos mais cinco menções positivas do mesmo escritor.

Mas do que se trata a peça que fez verterem as lágrimas das senhoras presentes e receber elogios de críticos do calibre de um Machado de Assis? *Mãe* é um drama que tem como protagonista uma mulher negra, uma escrava e, principalmente, uma mãe: Joana. E mais: ela é escrava de seu próprio filho, Jorge. É uma “mulata velha” de 37 anos, que, ao longo da encenação ficamos sabendo, uma vez grávida foi comprada pelo suposto pai de Jorge, que o perfilhou. O rapaz nada sabe de sua condição e vive uma vida modesta sendo sustentado por ela, que aluga seus serviços visando o bem-estar do jovem. Jorge, por sua vez, pensa que é ajudado por um grande amigo da família, que reputa ser amigo de seu pai – o Dr. Lima – médico modesto, que se encontra fora do país e que seria o responsável pelos estudos do filho de Joana.

Esse rapaz, embora tendo uma vida modesta, é estudante de medicina, toca piano, fala francês, três sinais de que possuía um nível social, um status, relativamente elevado. Possuía a sua personagem as qualidades de um bom rapaz burguês.

No sobrado modesto em que morava, no andar de baixo vive a jovem Elisa, bonita moça apaixonada por Jorge. Filha de um funcionário público falido, Gomes, que se encontra nas mãos de agiotas, Elisa surpreende Jorge com a comunicação de que seu pai pensara em suicídio por conta de dívidas.

A única solução encontrada por Jorge é a hipoteca da escrava por pelo menos um dia, a fim de que se possa buscar uma outra solução para o problema. E essa solução viria pelas mãos do Dr. Lima, o amigo, mas somente no dia seguinte ao prazo dado pelo agiota. Jorge já havia usado o recurso da hipoteca anteriormente: hipotecaria Joana, mas ela permaneceria em sua companhia, como prevê o contrato. Contudo o agiota deseja a compra e, relutantemente, Jorge aceita, desde que fosse por apenas um dia.

Uma vez realizado o negócio, Joana vai para a casa do comprador, mas com saudades do filho retorna a casa de Jorge para vê-lo. Nesse meio tempo chega o Dr. Lima com o dinheiro para pagar ao agiota. Ao ver que Jorge vendera Joana, o Dr. Lima não se contém e

conta a Jorge a natureza das relações entre eles, Jorge e Joana. Ela ouve e, temendo ser desprezada, se desespera, pega o vidro onde se encontrava o veneno destinado ao pai de Elisa, e se mata.

Em 1862, diante do sucesso da representação desse drama, sai publicada pelo editor Paula Brito a primeira edição de *Mãe*. Nessa publicação há uma linda e comovente dedicatória à mãe do escritor, D. Ana Josefina de Alencar:

Mãe

Em todos os meus livros há uma página que me foi inspirada por ti. É aquele que fala esse amor sublime que se reparte sem dividir-se e remoça 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.

Acharás neste livro uma história simples; simples quanto pode ser.

É um coração de mãe como o teu. A diferença está em que a Providência o colocou o mais baixo que era possível na escala social, para que o amor extremo e a abnegação sublime o elevassem tão alto, que ante ele se curvassem a virtude e a inteligência; isto é, quanto se apura de melhor na lia humana.

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

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. Me deste o coração que o mundo não gastou, não; mas cerrou-o tanto e tão forte, que só, como agora, no silêncio da vigília, na solidão da noite, posso abri-lo e vazá-lo nestas páginas que te envio.

Recebe, pois, Mãe, do filho a quem deste tanto, essa pequena parcela da alma que bafejaste.

J. de Alencar

Rio de Janeiro, 1859 (ALENCAR, 1960, p. 293)

Levou cerca de dois anos para o drama sair impresso, segundo podemos acompanhar pela propaganda publicada nos jornais. Em *A Marmota*, de Paula Brito, sai o seguinte anúncio em 02/04/1861:

Mãe: drama em quatro atos do Sr. Conselheiro José de Alencar oferecido à sua respeitável mãe a Exma. Sra. D. Ana J. de Alencar. Representado por muitas vezes no Teatro Ginásio Dramático. Um volume em bom papel, tipo e boa impressão. Assinatura 2#000. Vendas avulsas 3#000. Paula Brito, editor. (*A Marmota*, 02/04/1861)

Apesar desse anúncio de abril, sai no *Jornal do Commercio* em 14/11/1861 o seguinte anúncio de publicação de *Mãe*:

Mãe, do Sr. Dr. José de Alencar: está no prelo e será publicado até dia 15 do mês futuro. Assigua-se ainda a 2\$ na loja de Paula Brito, Editor. Os nomes dos subscritores serão impressos no fim da obra.

O que é certo saber é que em fevereiro do ano seguinte a obra já tinha sido publicada, pois em 22/02/1862 sai no *Diário do Rio de Janeiro* uma pequena nota de Machado de Assis nos seguintes termos:

Acaba de publicar-se o drama do Sr. conselheiro José de Alencar intitulado *Mãe*, já representado no teatro Ginásio. Por este meio está facilitada a apreciação a frio e no gabinete das incontestáveis belezas dessa composição. O autor das *Asas de um anjo* é um dos que melhor reúnem os requisitos necessários a um autor dramático. (Diário do Rio de Janeiro, 22/02/1862 *grifo meu*)

A segunda edição será publicada somente em 1865 pela Garnier. Em uma notinha no *Jornal do Commercio*, em 30/04/1865, têm-se informação dessa nova edição da obra: “Reimprimiu-se o drama em quatro atos do Sr. Conselheiro José de Alencar, *Mãe*, de que já temos falado. É do Sr. B. L. Garnier esta segunda edição. ”

Mãe não foi o primeiro sucesso de Alencar, que ingressou na dramaturgia em 1857. Primeiro com *Rio de Janeiro Verso e reverso*, seguindo-se de *O demônio familiar*, todos no mesmo ano, sendo o segundo sua comédia mais bem sucedida, merecendo críticas calorosas, a começar pela de Machado. Estreando *O demônio familiar* em 05/11/1857, e após polêmica – sempre ela – travada com Paula Brito, que não gostou da obra, em 14/11/1857 Alencar, em estilo epistolar, escreve sob o título de *A comédia brasileira* uma espécie de manifesto. Nesse texto também conclamava a todos os intelectuais a se engajarem na luta em prol da criação de um teatro nacional.

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. (ALENCAR, 1960, p. 44)

Também não foi a primeira vez que Alencar se aventurou a teorizar sobre literatura. As primeiras impressões literárias de Alencar foram nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, as quais já se referiu no capítulo II. Agora, em 1857, nessa epístola endereçada a Francisco Otaviano e publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar mais uma vez opina sobre o fazer literário, agora no gênero dramático, declarando sua maneira de ver o teatro e se filiando à estética realista de Alexandre Dumas filho para criar também ele um teatro que fosse um “daguerreótipo moral” da sociedade.

Nessa carta sobre teatro, assim como nas anteriores sobre o poema de Magalhães, se Alencar ainda não era dramaturgo de larga experiência como não fora romancista, já se manifestara muitas vezes sobre teatro em sua coluna “Ao correr da pena”. Agora manifestava-se como autor teatral a respeito de seu ideal de teatro: os diálogos naturais, sem o artificialismo dos melodramas, comédias inteligentes sem apelar para o riso fácil que ele encontrou na escola realista.

Essa escola de teatro, a qual Alencar manifestou filiar-se, nasceu no teatro francês como uma reação ao artificialismo do teatro romântico. A grande questão do teatro moderno, sobretudo o romântico, nos termos do prefácio de Cromwell, de Victor Hugo, era a liberdade criativa, rompendo-se com as estruturas clássicas, particularmente com a regra das três unidades: unidade de ação, de tempo e de espaço. Victor Hugo propõe pelos menos o rompimento com duas delas: a unidade de tempo e de espaço (HUGO, 2012, p.51). Preconizava esse autor que as regras clássicas limitavam a arte. (p. 55). Mas antes do próprio Hugo, Shakespeare já assim procedia: misturava o trágico e o bufo num mesmo espetáculo. Qual seja, a liberdade de criação é uma busca do teatro moderno, mas que ainda não tinha rompido suas amarras do clássico.

Assim também seguiu-se a escola realista, continuando com as propostas do manifesto de Hugo, mantendo a ruptura das amarras do teatro clássico e ampliando os aspectos da temática do teatro, rompendo progressivamente com os temas históricos para concentrá-los nos contemporâneos de interesse da burguesia em ascensão. A escola realista também, além disso, passava a executar do ponto de vista cênico uma nova maneira de interpretar natural, sem exageros, gritos, choros, enfim, sem o recurso do melodrama, utilizado no teatro romântico. Por fim, o teatro realista buscou retratar os costumes contemporâneos, mas com uma pitada de moralização dos costumes, indicando uma crítica aos vícios e elogios às virtudes. Para o papel de moralizador, o teatro realista criou o papel do *raisonneur*, que vinha ao final enunciando a moral da história. O interessante é que a primeira peça considerada realista – *A dama das camélias* – não possuía tal figura. Mas o fato é que ela se tornou uma das características do teatro realista.

Quem deu o primeiro passo para a criação e desenvolvimento da escola realista, como mencionado por Alencar em sua *A comédia brasileira*, foi Alexandre Dumas Filho com sua *A dama das camélias*, representada em 1852. O que grandemente distinguiu essa obra foi exatamente a forma de interpretar naturalizada. É claro que como todas as obras estrangeiras, sobretudo francesas, a peça de Alexandre Dumas Filho havia sido exibida no Brasil no momento em que Alencar resolve escrever ele também para teatro: em 07/02/1856 estreia no

teatro Ginásio a mencionada peça de Dumas Filho, que será reapresentada 14 vezes! (FARIA, 1987, p. 83).

Um ano depois Alencar estreava nos palcos.

Alencar, em seu manifesto, além de se filiar à escola realista no teatro, explicita o que o atrai para essa estética teatral: as falas naturais dos personagens, sem o melodrama característico de um teatro romântico, sem o uso do tableau como recurso cênico, e a temática do teatro social, moralizante e contemporâneo. Mas suas personagens ainda contém um tanto do idealismo romântico.

A primeira de suas peças, *Rio de Janeiro: verso e reverso*, é uma comédia leve, a qual Machado se refere como “uma simples miniatura, fina e elegante, uma coleção de episódios copiados da vida comum” (ASSIS, 2009, p. 411). O próprio Alencar a ela se refere como “uma espécie de revista ligeira”. É, no entendimento de João Roberto Faria, uma continuação no teatro do que Alencar fazia nos jornais como cronista na seção *Ao correr da pena*. (FARIA, 1987, p. 7).

A segunda, de maior fôlego, é *O demônio familiar*, talvez a comédia mais importante de Alencar, a que chegou a ter inúmeras representações inclusive até meados do século XX, mantendo ainda sua contemporaneidade. Nele o protagonista é um molecote escravizado, cuja ambição é ser cocheiro na casa de seu senhor, quando este ficar rico. E para isso arma as maiores confusões. Considerada uma das mais importantes obras da dramaturgia brasileira, especialmente em seus primórdios, *O demônio familiar* fez muito sucesso de público e de crítica na época em que foi exibida. Eduardo, o senhor do moleque Pedro, faz as vezes de *raisonneur* e sua fala final, ao alforriar o moleque Pedro como um castigo pelo atrevimento do rapaz, ainda apresenta forte impressão e questionamentos.

Em seguida, continuando com seu projeto de fazer um painel da sociedade fluminense, Alencar escreve *O crédito*, que é levada ao palco em fins de 1857. Tratava-se de uma obra que girava em torno da ética nas relações comerciais. Era a defesa do capitalismo ético, sem a agiotagem e especulação, muito comum em obras do século XIX.

Com toda a contemporaneidade da obra, foi um fracasso de público e de crítica, pois era monótona, com longos discursos moralizantes concentrados em um único personagem: Rodrigo, o *raisonneur* e personagem principal. Foi uma decepção para o escritor e para o Teatro Ginásio, que suportou apenas três apresentações.

Mesmo decepcionado Alencar ainda tentou mais uma vez com *As asas de um anjo*, que estreou em 30 de maio de 1858. Se o anterior era vagamente inspirado em *La Question d'Argent*, de Dumas, (FARIA, 1987, p. 58) esse foi acusado de se inspirar em *A dama das*

camélias. Só que uma cena, que insinuava incesto entre Carolina, a prostituta do drama, e seu pai, fez com que a encenação fosse suspensa pela polícia após três representações, acusada de imoralidade. E não apenas a cena causou reparos e censura: a peça era, conforme Machado, “uma comédia que contrariava os nossos sentimentos e a nossas ideias” e que nem servia, afinal, de efeito moralizante, embora tivesse sido essa intenção do autor. Esse fato causou mais do que decepção, uma revolta em Alencar. Entendeu o escritor que fora censurado injustamente, tendo em vista que o assunto prostituição já havia subido ao palco em pelo menos duas encenações: *Mulheres de mármore* e *A dama das camélias*. Ademais, continuava o escritor, suas intenções foram moralizantes. E para que não restasse a menor dúvida, anos depois escreverá uma espécie de “continuação” de *Asas de um anjo: A expiação*, de 1865. Nessa peça Alencar utiliza-se dos mesmos personagens do anterior. Foi a última peça escrita por Alencar e nunca foi encenada (FARIA, 1987, p. 92)

Mãe, um drama, veio a seguir, após um ano de ausência dos palcos e foi estreada anonimamente. Muitos críticos acreditam que o fato de sua obra anterior ter sido censurada e o fracasso da anterior tenham levado o escritor a essa opção.

O Jesuíta foi uma das incursões de Alencar no drama romântico. Escrito especialmente para João Caetano em 1861, foi rejeitado pelo ator. Isso gerou um dos episódios mais lamentáveis da carreira de Alencar: ao ser rejeitado e despeitado por isso, Alencar como deputado pressiona a Comissão de Orçamento a fim de que não aprovar a subvenção ao teatro São Pedro de Alcântara, de responsabilidade do ator. Entretanto tal atitude, segundo Faria (1987, p. 120), foi positiva no geral, pois o ator engessava a temporada teatral e foi indiretamente responsável pela baixa produção dramaturgica brasileira. A peça, encenada em 1875 foi um fracasso de crítica e público, gerando a famosa polêmica com Joaquim Nabuco.

O que é o casamento?, a penúltima peça escrita por Alencar foi encenada em 1862. Alencar estava totalmente envolvido com política e mais voltado para a produção romanesca. Dele houve poucas representações e caiu no esquecimento. Segue a linha de *Verso e reverso* e *O crédito*: comédia leve e moralizante da sociedade. Subiu ao palco anonimamente e Alencar, como assinalado, totalmente envolvido com política, não deu a mesma atenção que as anteriores.

Além dessas obras, Alencar escreveu o libreto de uma ópera, *Noite de São João* que fez também enorme sucesso: mais de um ano em cartaz! Os críticos avaliam que o sucesso deveu-se mais à música de Elias Álvares Lobo do que ao libreto, que foi escrito em 1857, mas levado ao palco em 14 de dezembro de 1860, após várias alterações e retificações.

3.2 Mãe: recepção dos contemporâneos, críticos, amigos, historiadores, biógrafos e pesquisadores

Primeiramente será destacado neste ponto a opinião de três dos maiores críticos contemporâneos de Alencar: Machado de Assis, que assistiu *Mãe* à época da estreia em 24 de março de 1860, de Araripe Jr, primeiro biógrafo do escritor e seu intérprete, e Joaquim Nabuco, então um jovem, estreante na crítica literária.

Machado, logo em 29 de março, no calor da hora, cinco dias após a estreia da peça, publica suas impressões sobre o drama no *Diário do Rio de Janeiro*. Não poderia ser mais elogiosa: Machado achou a peça tecnicamente perfeita, juntando as regras da tragédia clássica com o espírito de sua época, ou, em suas palavras, “as regras e prescrições da arte, sem dispensar as sutilezas de cor local”. (ASSIS, 2008, p.224). Por “cor local” leia-se escravidão.

O escritor tinha 20 anos quando assistiu a essa primeira apresentação de *Mãe*. E o espetáculo deve tê-lo impressionado muito, pois ele vai mencionar a obra em pelo menos seis ocasiões diferentes: Crítica teatral quando a peça foi encenada (1860); crítica teatral quando a peça foi editada e publicada (1862); crítica literária ao romance *Iracema* (1866); crítica teatral à obra dramática de José de Alencar - duas vezes, no dia 6 de março de 1866 e 13 de março de 1866 - e *Instinto de nacionalidade* (1873). Mencionará também quando da representação do drama *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro (1865), comparando as duas obras.

A interpretação de Machado é a de que *Mãe* era uma obra dramática perfeita. Sobre *Mãe*, ele dirá:

Em 29 de março de 1860 – crítica teatral, quando a peça foi encenada, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*:

(...)Com efeito, desde que se levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da plateia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento. Esta peça intitula-se *Mãe*. Revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo; que, dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e prescrições da arte, sem dispensar as sutilezas de cor local (...) (ASSIS, 2008, p.224).

Em 22 de fevereiro de 1862, em relação à primeira edição de *Mãe* – Publicada no *Diário do Rio de Janeiro*:

Acaba de publicar-se o drama do Sr. conselheiro José de Alencar intitulado *Mãe*, já representado no teatro Ginásio. Por este meio está facilitada a apreciação a frio e no

gabinete das incontestáveis belezas dessa composição. O autor das *Asas de um anjo* é um dos que melhor reúnem os requisitos necessários a um autor dramático. (Diário do Rio de Janeiro, 22/02/1862)

Em 23 de janeiro de 1866, acerca da publicação de *Iracema*, publicada originalmente no Diário do Rio de Janeiro, Machado dirá: “Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome literário escreve-se hoje com letras cintilantes: *Mãe*, *Guarani*, *Diva*, *Lucíola*, e tantas outras” (...) (ASSIS, 1959, p. 83)

Em 06 de março de 1866, acerca da obra dramaturgica de Alencar - *O teatro de José de Alencar*, no Diário do Rio de Janeiro:

(...) Não supomos que o Sr. Alencar dê às suas comédias um caráter de demonstração; outro é o destino da arte; mas a verdade é que as conclusões de *O demônio familiar* e as conclusões de *Mãe*, têm um caráter social que consola a consciência; ambas as peças, sem saírem das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos são um protesto contra a instituição do cativo. (...) (ASSIS, 2008, p. 414)

Em 13 de março de 1866, ainda acerca da obra dramaturgica de Alencar - crítica publicada no Diário do Rio de Janeiro:

(...) Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativo, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte. (...) (2009, p. 419)

Em 24 de março de 1873 - *Instinto de nacionalidade*: pensamento de Machado acerca da literatura brasileira:

Apareceram então os dramas e comédias do sr. J. de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista e cujas obras *O demônio familiar* e *Mãe* são de notável merecimento (2009, p. 532 – *Instinto de nacionalidade*, publicado em 24 de março de 1873 em *O Novo Mundo*)

Portanto Machado destaca essa obra dramática de Alencar, em várias ocasiões, colocando-a à frente de *O guarani*, quando da crítica ao romance *Iracema*, por exemplo, sendo aquele, por fama e cronologicamente, anterior a *Mãe*. Machado somente deixa de comentar sobre *Mãe* no prefácio da edição de *O guarani* de 1888, coincidentemente no ano da abolição. Talvez ele visse que nesse momento *Mãe* já não era mais uma obra “necessária”, quando sua exibição não teria mais importância, quando então ela se tornara irrelevante.

E Machado viu uma personagem escrava, Joana, a mãe, humanizada diante de uma sociedade escravocrata e racista e esses dois aspectos da personagem são confrontados na

cena final da peça. O que possivelmente Machado viu nessa obra foi a propaganda subliminar. Machado, tudo leva a crer, era abolicionista, apesar de assim não o considerar, por exemplo, José do Patrocínio. O fato de não ter uma militância aguerrida nesse sentido não significa que ele não apoiasse a luta abolicionista. E uma das formas de apoiá-la era, sem dúvida, apoiar obras literárias – romances e dramas – com esse conteúdo.

Alencar acreditava que a escravidão deveria ser abolida progressivamente e que isso se daria com o entendimento de que a escravidão é um mal e que entendimento deveria ser feito através, também, de propaganda, de modo a fazer com que, através da arte, a sociedade conseguisse alcançar a ideia dos malefícios da instituição. É assim que o escritor cearense se declara: se não era abolicionista, também não achava a escravidão algo positivo. E Machado parece enxergar isso.

Mãe foi considerada por Machado de Assis um libelo contra a escravidão, melhor do que os discursos políticos abolicionistas (ASSIS, 2008, p. 409). Pois a sociedade que chorava ao ver *Mãe*, era a mesma sociedade que alugava uma ama de leite para seu filho, uma ama de leite jovem, “recém parida” como o anúncio que serve de epígrafe. E seria esse o grande mérito da obra de Alencar ao “humanizar” Joana, ao fazê-la mãe.

Já Araripe Jr. em sua análise da obra dramaturgica do escritor, parece não a apreciar como um todo. Segundo Araripe Jr, Alencar fizera mal ao se filiar à escola realista de teatro, pois os “elementos substanciais da nova escola transformavam-se em um dissolvente horrível na pena de quem escrevera o epílogo do Guarani, e a cada página vão produzir desarmonias imensas em sua alma” (ARARIPE JR, 1980, p. 163).

Ao analisar as peças “abolicionistas” de Alencar, o crítico não reconhece em *O demônio familiar* um caráter antiescravista, entendendo que o comportamento de Pedro é somente fruto das relações frouxas dentro do lar. Também não reconhece o mesmo em *Mãe*, entendendo-o apenas como uma apologia ao sentimento materno, embora estranhe a escolha do escritor pela personagem escrava, eis que os sentimentos de Joana “é sublime e muito natural em uma mãe; mas impróprio, pouco provável em gente de cozinha, em gente aviltada”. E ainda conclui: “se a escravidão produz caracteres como o da mãe de Jorge, tanto apuramento de sensibilidade, tanta nobreza de coração (...) a escravidão não é essa sentina de vícios e corrupção apregoada por nós, os antiescravocratas”. (1980, p. 169).

Joaquim Nabuco, também contemporâneo de Alencar, contesta o caráter antiescravista de *Mãe*. E não é só: não reconhece nenhuma qualidade em seus trabalhos, sobretudo como dramaturgo. (NABUCO *In*: COUTINHO, 1978, p. 45). Na polêmica travada com Alencar, Nabuco deixa explícito que os motivos que o levam a analisar desfavoravelmente a obra do

escritor cearense: “No Sr. Alencar o homem político prejudica por todos os modos o literato (NABUCO *In*: COUTINHO, 1978, p. 47)”. Da mesma forma que Franklin Távora e José Feliciano de Castilho, que entre 1871/1872 empreenderam com menos inteligência, através da imprensa, campanha aguerrida contra Alencar, conforme foi visto anteriormente, tendo como pano de fundo as opiniões políticas de Alencar, Nabuco também usa a literatura para atacar o político. Ao menos essa polêmica que se envolveu Alencar, com um adversário do nível de Nabuco, “com largueza de vistas e uma finura crítica que escapava àqueles dois” (BROCA, 1979, p. 262), trouxe grandes contribuições para o entendimento da obra do escritor, seja pelas observações de Nabuco, seja pelas respostas de Alencar. Aos ataques de Castilho e Távora, Alencar nem respondeu.

Portanto devemos ver que tanto a posição de Nabuco quanto a de Araripe Jr. em relação às obras de Alencar, e em especial à peça *Mãe* devem passar pelo filtro da luta política. Como disse muito bem Magalhães Jr, Alencar escritor pagou pelos pecados do Alencar político. Brito Broca reforça esse ponto de vista. Em *O drama político de José de Alencar* conclui, a partir de um relato de Machado de Assis sobre os últimos tempos de Alencar: a política liquidara-o. (BROCA, 2011, 34)

Outros contemporâneos tiveram visão diferente. Primeiramente Quintino Bocaiuva, que, conforme transcreve Raimundo de Menezes, enviou uma carta para Alencar expressando-se nos seguintes termos a propósito de *Mãe*:

“Fui assistir à apresentação do drama que se executou ontem no Ginásio e que sei ser teu. Tudo o que posso dizer-te acerca dele é que o considero o melhor das tuas obras conhecidas e por conhecer. Tolera esta hipótese. Só quem tem uma mãe, poderia escrever um poema desses. É um milagre de inspiração, principalmente atentando-se na condição do tipo proeminente da peça” (Quintino Bocaiuva, Apud MENEZES, 1977, p. 153)

Da mesma forma que Machado, Quintino Bocaiuva assistiu à peça encenada. E esse fato pode ter causado nele também uma impressão mais favorável do que nos demais críticos, produzidos pelo efeito cênico que os demais críticos não tiveram acesso.

José Veríssimo, em sua análise da obra dramática chega a afirmar que o restante das obras de Alencar é uma coleção de lugares-comuns (2001, p. 274). Mais além, contudo, Veríssimo dirá:

Cabe-lhe a honra de haver trazido para a cena brasileira o que depois se chamou o teatro de ideias. *Mãe* (1860), drama cheio de defeitos, mas não sem intensidade e por partes belo, é uma das primeiras manifestações literárias do sentimento nacional contra a escravidão. (VERISSIMO, 2001, p. 375/376).

O crítico literário, embora contemporâneo de Alencar, também aparentemente não assistiu à representação, conhecendo apenas o texto impresso. E pelo texto mesmo acredita que esse aspecto é o principal daquele drama: a escravidão.

Sílvio Romero, também contemporâneo, avalia assim a obra dramática de Alencar em *Compêndio de história da Literatura Brasileira*: “o dramata em *Mãe* e em *O Jesuíta* tornou posto entre os mais distintos escritores do gênero, não já da língua portuguesa, como da literatura universal” (2001, p. 251). Ao fazer um panorama geral da obra literária de Alencar, o crítico destaca *O demônio familiar* como obra que trata de alguns aspectos da escravidão (2001, p. 244). Mas ao não colocar *Mãe* juntamente com essa comédia, que trata dessas questões, quero crer que Sílvio Romero a visse como um drama cuja temática é mesmo o amor maternal, cujo fato de ser escrava a mãe é meramente incidental.

Já Arthur Motta menciona as posições de Machado e Araripe Jr para se posicionar conforme esse último.

“Concordamos com Araripe, porque aceitamos o drama como a manifestação eloquente do sentimento materno, desprezando-se a circunstância secundária de se tratar de uma escrava. Tanto poderia ser uma escrava como uma pecadora regenerada ou uma mulher que tivesse um estigma infamante na existência. O tema essencial é o sacrifício da mãe pelo filho, o holocausto imposto pelo amor maternal. Não há cenas horripilantes da escravidão, nem quadros que definam os martírios dos cativos.” (MOTTA, 1921, p. 132)

Raymond Sayers, como pesquisador estadunidense, acha que a obra é efetivamente antiescravista e que “Alencar (...) não se preocupa com o problema humano, mas antes com o problema social, a escravidão (1958, p. 280)”. Para ele, como pesquisador estrangeiro, portanto com outro olhar, o que chama a atenção é a solução que se dá no último ato, que ao seu ver seria impossível nos EUA.

(...) A situação da peça é algo que o público norte-americano não teria aceito; a peça em seu conjunto de fato, dá-nos a compreensão da diferença de atitude dos brasileiros e dos norte-americanos para com o negro. Nos Estados Unidos da América, Jorge teria sido considerado membro da raça negra. O escritor brasileiro, contudo, não o considera negro, sequer mulato. Ele o faz superior aos brancos da peça em caráter e em inteligência, e coloca o branco responsável da classe média, Gomes, a uma luz muito desfavorável. (SAYERS, 1958, p. 283/284)

Nelson Werneck Sodré (1969) acreditou que Alencar, representante de uma determinada classe social, seria efetivamente um escravocrata e que *Mãe* focaliza, “dentro da técnica romântica, mas ainda de um ângulo de classe, o problema da miscigenação e os distúrbios sociais que proporciona” (SODRE, 1969, p. 280).

Luis Viana Filho (1979), um dos biógrafos de Alencar, discorda dos que acreditam que o tema central de *Mãe* seja a escravidão. Para ele a peça é “um cântico de louvor às virtudes do coração materno”. Ele cita Machado para reforçar sua ideia:

Machado de Assis, que o assinalou como ‘o verdadeiro drama de Alencar’, assim resumiria o seu julgamento: ‘*Não pode haver dúvida de que é esta peça capital do Sr. J. Alencar; paixão, interesse, originalidade, um estudo profundo do coração humano, mais do que isso, do coração materno, tudo se reúne nesses quatro atos, tudo faz desta peça uma verdadeira criação.*’ Era a coroa de louros que o filho depunha no regaço materno. Embora se orgulhasse do pai, cuja vida gloriosa era marcada por lances heroicos de bravura e patriotismo, Alencar, afetivamente, estava mais próximo de Ana Josefina. (VIANA FILHO, 1979, p. 93)

Magalhães Jr. também entende que a peça é tão somente referente à maternidade, levando-se em conta que o escritor a dedicou à própria mãe. Chama a atenção para o fato de que a personagem principal – Joana, a escrava – seria um anagrama do nome da própria mãe do escritor: Ana Josefina, que Alencar, em sua dedicatória, escreve Ana J. Segundo sua interpretação, achar que a peça é abolicionista deve ter feito Alencar ficar “ (...) surpreendido, pois era contrário à abolição, jamais cedendo um milímetro nessa atitude intransigentemente conservadora”. (MAGALHÃES JR., 1977, p. 141) E ainda, continua o biógrafo, “tal peça passou por ser abolicionista, quando, na verdade, não fora essa intenção de José de Alencar, empenhado apenas em exaltar o amor materno. Pode-se dizer que a peça se tornou antiescravista *malgré lui.*” (MAGALHÃES JR, 1977, p. 140).

Raimundo de Menezes (1977) parece aceitar que o tema é a escravidão, como Machado, mas também menciona as críticas que não entendem assim, como Araripe Jr., bem como a dedicatória à mãe do escritor.

Wilson Martins dá uma interpretação bastante inusitada para o drama da escrava Joana:

(...) agora, com *Mãe*, ele escreve em forma de dramalhão mais uma peça de tese realista, que sob as aparências antiescravistas, é, na verdade, um requisitório contra a escravidão social ao dinheiro. (...) (1977, p. 121) Deixando-se enganar pelas aparências imediatas, a crítica posterior “reconstruiu” a peça de 1860 como um drama abolicionista ou antiescravista (armadilha de que nem o arguto Machado de Assis conseguiu escapar) (MARTINS, 1977, p. 122, grifo meu)

As análises mais contemporâneas avaliam a peça positivamente, como obra de arte, e de um ponto de vista favorável ao autor, como uma tocante obra antiescravista, independente das posições conservadoras do escritor.

Décio de Almeida Prado, por exemplo, entendeu que

“Alencar, ao escrever a peça, não pensava tanto em advogar a causa dos escravos, como fizeram os genuínos abolicionistas. O que ele queria, com a abolição, era ressaltar o Brasil, que para ingressar no mundo civilizado necessitava livrar-se (...) dessa mácula (...) *Mãe* (...) põe em foco, talvez com mais profundidade do que pretendia, as incertezas e ambiguidades que cercavam, num país dividido entre negros e brancos, escravos e pessoas livres, a figura indeterminada do mulato” (PRADO, 2003, p. 83).

Em interessantíssima análise, o autor chama a atenção para um outro ponto da discussão: sobre o lugar do negro em nossa sociedade. O problema não é somente a abolição (no caso da peça representado pela própria carta de alforria de Joana), mas do lugar do negro, do ex-escravizado, do liberto dentro dessa estrutura. Se Jorge fosse reconhecido como ex-escravizado ou filho da escrava, qual seria seu futuro nessa sociedade? A única saída possível, segundo o crítico, seria mesmo o suicídio de Joana, pois escondem a origem de Jorge. (PRADO, 2003) E essas questões postas por Alencar, mesmo que não fosse sua intenção, tornam *Mãe* uma obra no mínimo diferente, se levarmos em conta o restante da obra alencariana.

João Roberto Faria avalia que, embora certamente o aspecto da maternidade seja importante, é a condição de escrava de Joana que cria a tensão da obra.

Assim, ainda que a peça tenha sido escrita para homenagear o sentimento materno, conforme sugere a “Dedicatória” do autor (...), o fato é que ela possui um significado muito mais amplo pela simples razão de ter como protagonista uma mãe que é, antes de tudo, escrava. Obviamente é a condição social de Joana que a determina enquanto personagem, é a consciência que ela tem de sua situação de mulata cativa e dos personagens e valores da nossa sociedade escravocrata que a transforma naquela mãe abnegada, sofrida, capaz de sacrificar a própria vida para que o filho não se envergonhe da sua origem. (...) Quer dizer, ela comove o espectador/leitor não apenas como mãe, mas também como escrava, uma vez que aparece no drama como vítima de uma estratificação social desumana. (FARIA, 1987, p. 106)

Flávio Aguiar elogia tecnicamente a obra, entendendo que Alencar a construiu com muita habilidade. Analisando o desencadear das cenas, demonstra como tudo se encaixa com “harmonia perfeita”. (1984, p. 168). Concorda que o tema central é a escravidão, mas não é exatamente uma peça abolicionista.

(...) 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. (p. 170)

Antônio Soares Amora considera uma feliz criação artística de Alencar em que se destaca “a situação dramática criada pelas relações afetivas e genéticas entre brancos e pretos em nossa sociedade escravocrata dos meados do século XIX”. E que por isso tanto a comédia

O demônio familiar quanto o drama *Mãe* “resultou em ser uma das melhores obras de nosso romantismo inspiradas no problema do negro na família brasileira.” (1977, p. 348).

Heloísa Toller Gomes concorda que no drama “existe uma intenção explícita de denunciar os males da escravidão” (GOMES, 1988, p. 97), mas que no entanto Alencar de certa forma fracassa, pois a escolha feita – o suicídio de Joana – deu uma solução fácil às questões que são levantadas no último ato: relações inter-raciais numa sociedade escravocrata. Para a autora, os personagens de *Mãe* “são marionetes que vão articular de forma facilmente detectável, os fantasmas e fantasias de Alencar e suas contradições diante do problema da escravidão” (1988, p. 98)

Para Myrna Bier Appel o que chama a atenção é a “homenagem à raça negra e sua valorização, resultante do caráter de Joana, [o que] constitui uma novidade na literatura nacional da época. ” (APPEL, 1986, p. 69) A autora conclui que para nossa visão contemporânea “o que transparece na crítica dos dois anti-escravocratas [Araripe Jr. e Nabuco] é um julgamento racista (...) uma manifestação da ideologia da classe dominante que se julga superior em todos os aspectos” (...) (1986, p. 69)

3.3 Mãe, um drama trágico?

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. (Antonio Candido, 2009)

A partir da leitura do texto dramático de *Mãe*, pode-se observar as múltiplas interpretações possíveis. São várias as obras analisadas: o drama encenado em março de 1860 composto de texto e atores; o drama publicado em 1862 composto de texto e um paratexto. São dois textos, expostos ao público de formas distintas e em momentos distintos: ambos à luz do posicionamento político do escritor.

No teatro, a performance traz para perto do espectador a interpretação de um determinado texto. É a expressão corporal, o espetáculo cênico para além do frio texto lido no gabinete, conforme fala Machado conclamando a compra da peça publicada em 1862. Devemos ver *Mãe* como duas obras distintas: uma, escrita em 1859, quando Alencar tinha seu pai – liberal - vivo, após um rápido namoro dele mesmo com o Partido Liberal; outra é a peça

publicada em 1862, após o enorme sucesso de público e crítica e após Alencar ingressar no Partido Conservador e se eleger deputado pelo Ceará. E não somente distintas no tempo e na situação política em que Alencar se encontrava, mas também textualmente distintas.

A primeira um drama trágico com temática romântica e abolicionista, vagamente inspirada em *A cabana do Pai Tomás* com estrutura de tragédia clássica; a segunda é composta do texto principal, com as características já mencionadas, somadas a um paratexto – a dedicatória feita à mãe do escritor e que indica ser uma obra preocupada tão-somente com o aspecto da maternidade.

Tendo em vista essas questões já mencionadas, o que faz a grande diferença entre as opiniões de Machado de Assis, Quintino Bocaiuva, Araripe Jr, Joaquim Nabuco, Silvio Romero e José Veríssimo, todos contemporâneos de Alencar? A resposta pode estar na performance: Machado de Assis e Quintino Bocaiuva certamente assistiram à encenação de *Mãe* quando não consta que o mesmo tenha ocorrido com os outros. Sabe-se que *Mãe* foi reapresentado em novembro de 1877, como espetáculo beneficente. Assim informa uma nota de João Roberto Faria à crítica teatral de Machado de Assis publicada em 15/11/1877 na *Ilustração Brasileira*, mas essa pesquisa não logrou êxito em localizar outras exibições além daquelas nos anos 1860. Nenhum deles afirma ter visto a representação da peça. Nem Nabuco na polêmica que travou com Alencar em 1875, nem Araripe Jr. em sua crítica de 1879. Tampouco Silvio Romero e José Veríssimo. Então é pouco provável que isso tenha ocorrido. Nabuco na polêmica diz: “Não conheci os que aplaudiram *O Demônio familiar*; não sei de que elementos se compunham o que todos chamamos a plateia fluminense nesse tempo”. (NABUCO *In*: COUTINHO, 1978, p. 104). Então é provável que o mesmo tenha ocorrido em relação a *Mãe*, que foi representada três anos depois. E é claro que todos eles eram muito jovens para assistirem à representação de 1860.

Chamo a atenção para isso pois o texto teatral/dramático não é apenas texto escrito, mas o que está para além do texto escrito: a performance. Logo nós hoje estamos diante de uma obra muito diferente daquela que foi vista por Machado e Quintino Bocaiuva numa noite qualquer de março de 1860. E evidentemente sentiram o efeito dessa performance, o que talvez os tenham levado a impressionar-se grandemente com a encenação pois, como já mencionado, Machado principalmente a elogia reiteradamente.

Essa digressão é apenas para reafirmar que é possível pensar que a performance tenha causado um maior impacto naqueles que assistiram a peça encenada. Aristóteles já chamava a atenção para isso na *Poética*. Qualquer interpretação que venhamos a ter de uma obra dramática é falha, pois desde Aristóteles sabemos que o espetáculo dramático passa pela

performance, pelo visual eis que “como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos” (ARISTÓTELES, 2005, p. 248), embora o mesmo pensador afirme que “a tragédia existe por si, independentemente da representação e dos atores” (ARISTÓTELES, 2005, p. 249).

A obra, diz Zumthor, distingue-se do texto. A obra é um conjunto de “texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance.(...). O texto é legível (...); a obra [é] ao mesmo tempo audível e visível” (1993, p. 220). O texto teatral se realiza com a performance, diferentemente do romance, por exemplo. Podemos, é claro, ler o texto teatral. E é só isso que nos resta contemporaneamente. Então, quando lemos a crítica teatral, as cartas dos leitores, as notas nos jornais publicados nos meses de março/maio de 1860, temos alguns depoimentos/críticas de quem viu a peça encenada; o restante dos que opinam, Nabuco, Araripe Jr, Silvio Romero, contemporâneos de Alencar, que quase certamente não viram, além de nós, que só temos a versão impressa. Entre umas e outras há, primeiramente, a encenação, além da temporalidade.

Zumthor chama a atenção, falando da poesia medieval, apresentada através de uma performance, que envolvia texto, ritmo, música, que a “performance passada escapa, irremediavelmente, à nossa observação”. (ZUMTHOR, 1993, p. 220) Isso ocorre também em relação a qualquer texto composto em outros tempos, especialmente aqueles feitos para encenação, como as tragédias clássicas, Shakespeare ou Racine. No caso de *Mãe*, escrita no século XIX e encenada, pelo que se saiba, apenas naquele século, não podemos reproduzir exatamente quais as sensações produzidas naquele tempo e local da performance – encenação – da peça. E isso eventualmente poderá fazer com que o texto perca – ou ganhe – uma dimensão diferente. Mas, independentemente disso, há entre o texto teatral escrito e o encenado notas, sons, cenas, um diferente impacto causado por um e por outro.

Essa distinção é o que poderá ter eventualmente levado à censura a encenação de *As asas de um anjo*: quando a peça foi submetida à avaliação do texto escrito, não foram percebidas as cenas que foram interpretadas posteriormente, na encenação, como imorais. E Alencar não foi capaz de perceber tais distinções, pois quando respondeu magoadamente à censura de sua peça, invocou o parecer favorável do censor quando da liberação da peça para encenação. Mas, da mesma forma que *Mãe*, o impacto ocasionado pela performance certamente contribuiu para uma outra avaliação da peça, agora como espetáculo teatral.

Mãe, então, também padece dessa questão: foi encenada e publicada. Os críticos e jornalistas posteriores a Machado e Quintino Bocaiuva, ou seja, todos aqueles que não viram

a encenação, leram um texto acompanhado de um paratexto sugestivo. São, portanto, duas obras diferentes: uma encenada, que é o texto que nós conhecemos acompanhada da encenação, da performance, que nós não vimos, escrita em 1859 e apresentada em 1860, e outro texto, que é aquele impresso, cuja primeira edição saiu em 1862 acompanhado daquela dedicatória belíssima endereçada à mãe do escritor. Não tivemos a oportunidade de vê-la encenada e por isso é provável que essa dedicatória chame tanto a atenção de quem se debruce sobre o texto. Entre os críticos da obra alencariana ou dos que mencionaram essa obra nos mais variados trabalhos, seja de crítica literária, história literária, história do teatro ou biografia de Alencar, muitos se detiveram no paratexto. Machado aparentemente não leu o texto escrito. Se o leu, não comentou, não viu a dedicatória ou não a considerou relevante. Apenas publicou uma notinha comunicando tal publicação como já vimos anteriormente. Araripe Jr e Nabuco não falam da dedicatória. Dos biógrafos, com exceção de Arthur Motta, todos falam da dedicatória, dando uns mais ou menos importância a ela. E enquanto Myrna Appel, João Roberto Faria e Miriam Garcia Mendes a mencionam – essa última para justificar o fato de que a peça não é abolicionista –, Heloísa Toller Gomes, Flávio Aguiar e Décio de Almeida Prado não se preocupam com a dedicatória, se detendo a analisar tão-somente o texto escrito.

E o que isso pode significar? É possível ler que Alencar ao publicar em 1862 o texto, contendo a dedicatória a sua mãe, como já mencionado, tivesse o objetivo de afastar as dúvidas, naquele momento, com relação ao caráter maternal da obra, afastando qualquer entendimento diferente desse. Naquele momento ele já era o deputado eleito pelo Partido Conservador. Escrito em 1859, Alencar acabara de se separar da recente aproximação com o Partido Liberal, partido de seu pai, o Senador Martiniano de Alencar, por onde saíra candidato em 1856 a Deputado pelo Ceará. Não se empenhou na vitória e não se elegeu. Pouco tempo depois começou a aproximar-se do Partido Conservador, sendo recrutado por Eusébio de Queirós, grande chefe daquele partido, para tomar parte nas fileiras dos saquaremas. Isso se deu quando o escritor saiu do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1858, frustrado por não conseguir adequadamente reerguer aquele periódico.

Resolvido a advogar ou arrumar uma colocação pública, ingressou no Ministério da Justiça como Diretor da Segunda Seção da Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, colocação essa arranjada pelo Senador Nabuco, político liberal, pai de Joaquim Nabuco conforme lemos em Magalhães Jr (1977, p.138). Mas foi através da amizade com Eusébio de Queirós, o famoso político conservador, que progrediu de cargo para o de Consultor dos Negócios da Justiça cinco dias após assumir o antigo cargo.

Portanto em 1859, ano que Alencar escreveu *Mãe*, havia uma aproximação com o Partido Conservador, mas o escritor ainda não havia aceitado candidatar-se pelo mesmo partido a Deputado pelo Ceará, o que viria a ocorrer no ano seguinte, após a morte de seu pai, em março de 1860. Então, entre a escrita de *Mãe*, em 1859, que se torna, aos olhos de muitos um libelo contra a escravidão, e sua publicação, em 1862 muitas coisas se alteraram na vida de Alencar: a morte de seu pai, liberal, e sua candidatura pelo partido Conservador.

Também nesse meio tempo teve início a Guerra de Secessão, acontecida nos EUA entre os anos de 1861 e 1865, guerra essa que levou à morte cerca de 600 mil pessoas e o modelo de produção escravista naquele país. A Guerra Civil americana logicamente influenciou em muito a visão que se tinha em relação à manutenção da escravatura no Brasil, pois era o que estava prioritariamente sendo discutido naquele país do norte. Após a Revolução do Haiti, que libertou todos os escravos daquele país e avançou pela ilha de São Domingos, causando o terror na população branca de todo continente americano, a Guerra Civil americana era o segundo grande conflito envolvendo escravos, a parte o fato dos muitos conflitos locais em toda América e mesmo no Brasil.

O que quero chamar a atenção é que entre a primeira encenação da peça, cujas primeiras notas de propaganda indicavam que a obra procurava “tirar partido unicamente do sentimento da maternidade”, sua recepção pelo público e crítica que a viu e a publicação da mesma em 1862, com a dedicatória à própria mãe, as condições sociais do Brasil, da América e as condições políticas do escritor mudaram. Daí talvez Alencar – nesse momento já deputado eleito pelo Partido Conservador – tenha percebido que a peça poderia ser interpretada – como foi – além do que ele almejava. Daí a dedicatória à própria mãe. Contudo em relação ao paratexto temos que observar que embora o autor tenha datado a dedicatória de 1859, no próprio corpo do mencionado paratexto vemos que foi escrita posteriormente. Ou seja, a dedicatória foi feita para a versão publicada, e não anterior a isso. Vejamos:

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 remoça quando todas as afeições caducam.
Desta vez não foi uma página, mas o livro todo. (ALENCAR, 1960, p. 293, grifo meu)

Logo, mesmo que as intenções de Alencar não fossem no sentido de compor uma obra abolicionista, isso não foi explicitado no texto, apenas indicada na propaganda da peça, mesmo assim apenas nas primeiras apresentações.

Não que ele não pudesse pensar em dedicar à mãe a obra, mas neste momento da publicação, para reforçar a ideia de que se tratava de um drama que girava em torno do amor materno, cuja relação com a escravidão era meramente incidental, pode-se supor que ele o tenha feito com objetivos políticos. Isso porque sua fidelidade ao Partido conservador era absoluta, conforme Hebe Cristina da Silva:

Sua fidelidade ao partido conservador é postulada em vários momentos. Ele demonstra um forte empenho em afirmar-se conservador, principalmente na ocasião em que se defende de acusações de ter sido liberal no passado e, posteriormente, haver mudado de partido. (SILVA, 2004, p. 27)

Para reforçar a ideia de que o tema não era a escravidão, saiu a advertência mencionada nos anúncios dos jornais: o tema era maternidade. É possível que quando Alencar tenha escrito *Mãe*, inspirado em *A cabana do pai Tomás*, não tenha pensado nos rumos que poderia tomar essa obra – uma sublime peça abolicionista, *malgré lui*, como mencionou Magalhães Jr. Faria anota as diversas peças abolicionistas que foram encenadas durante toda campanha em favor da extinção da instituição, mostrando a importância do teatro para a boa execução da propaganda.

Nos anos que se seguiram [à Lei do Ventre Livre] até 1888, data da abolição, o teatro foi um forte aliado dos abolicionistas. Muitas peças foram escritas em todo Brasil, dando continuidade àquelas que foram pioneiras no final da década de 1850, início da seguinte. - (FARIA, 2013, p. 109).

Contudo nem todas eram tão boas e escritas por dramaturgos de peso como era *Mãe*, por exemplo. Isso naturalmente também destacava a obra comparada com as outras.

E se ele concretamente não pensava sobre abolição, quais os motivos que o levaram a escrever sobre esse tema tão espinhoso? Nos termos do que Antonio Candido sugere como elementos fundamentais da comunicação artística – autor/obra/público - podemos dizer que Alencar, ao escrever *Mãe*, estava obedecendo a uma demanda surgida naquele momento na sociedade brasileira. Demanda de um teatro nacional que tratasse dos problemas nacionais, demanda de uma literatura abolicionista e à influência evidente da literatura abolicionista estrangeira. Quando se tornou consciente de sua própria produção, tentou retornar, esforçando-se posteriormente para afirmar que *Mãe* não se tratava dessa literatura esperada. E, nas palavras de Antonio Candido, “Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito”. (2009, p.). Complementando: e como dramaturgo também. Alencar mesmo reconhece essa faceta do escritor. Na já muito mencionada polêmica

com Nabuco, Alencar afirma: “Que ideia faz esse senhor de literatura, e sobretudo de literatura nacional? Acaso ele está convencido de que a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstração da sociedade em cujo seio se formam?” (NABUCO *In*: COUTINHO, 1978, p. 121)

Com efeito, a literatura não está absolutamente divorciada da realidade circundante. Ela está envolvida com a sociedade a que pertence e com o público consumidor de seu produto. E naquela sociedade a qual estava inserido e na qual agia, como escritor, como um verdadeiro combatente em favor de uma literatura nacional, Alencar, e não só ele, buscava de todas as formas, emulando a produção europeia, imprimir outro caráter as obras aqui produzidas.

Treze anos depois de escrito *Mãe*, Machado ainda irá dizer em *Instinto de nacionalidade* (1873): “o que se deve exigir do escritor é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país” (ASSIS, 1957, p. 135). E certamente Alencar conseguiu isso ainda em 1859 ao escrever esse drama, produto profundo de seu tempo e de seu país.

Contudo o autor de *Mãe* não expôs nem queria expor sua visão de país e de seu tempo de forma clara ou panfletária. E para isso criou uma tragédia perfeita: o filho desconhece que sua escrava é sua mãe. Necessitando de dinheiro para salvar seu futuro sogro, aceita vendê-la por um dia, a fim de saldar a dívida do sogro e posteriormente resgatando a escrava, por quem tinha afeto filial por achar que ela fora sua ama de leite. Está armado o cenário para a realização do drama.

Como muitas obras nacionais, Alencar provavelmente se inspirou numa literatura estrangeira para compor esse sensível drama. Ou mais: emulou. Para possíveis influências na temática abolicionista de *Mãe*, é necessário retornar alguns anos para falar de um romance de repercussão mundial: *A cabana do tio Tomás*, mais conhecido no Brasil como *A cabana do pai Tomás* (*Uncle Tom's cabin*), da escritora estadunidense Harriet Beecher Stowe. Escrito poucos anos antes de *Mãe*, entre 1851 e 1852, foi publicado de forma seriada no jornal abolicionista *The National Era* (GUIMARÃES, 2013, p. 422). O livro fez enorme sucesso nos EUA e em vários países do mundo, sendo traduzido em várias línguas. No Brasil o romance também fez grande sucesso conforme atestam os textos de Machado, que o menciona na primeira crítica feita à encenação, Araripe Jr que também a menciona no perfil literário de José de Alencar e Nabuco, que o menciona em *O abolicionismo* e *Minha formação*, em ambos para falar que o sofrimento real dos escravos superava em muito aos descritos no romance. É claro que Alencar também leu esse livro e provavelmente impressionou-se com ele.

Sobre a influência de *A cabana de Pai Tomás* na literatura abolicionista, particularmente no Brasil, Raymond Sayers comenta que antes da divulgação desse romance, poucas obras levavam em conta os personagens negros e/ou escravos. Mas o sucesso do romance foi tão extraordinário que levou o aumento da produção, especialmente na dramaturgia, de personagens negros, escravos ou não, como por exemplo *Calabar*, drama romântico de Agrário de Menezes. Em relação ao mencionado sucesso obtido pelo romance estadunidense, nos diz Hélio Guimarães:

A presença do pai Tomás se multiplicou em traduções e adaptações da história que se sucederam no Brasil e no mundo, não só na forma de livro, mas também em numerosas e célebres apresentações teatrais, que caprichavam na encenação dos suplícios dos escravos e viraram uma espécie de febre em todo mundo, inclusive no Rio de Janeiro (GUIMARÃES, 2013, p. 424)

E se alguma dúvida pudesse haver sobre uma possível inspiração de Alencar no romance *A cabana do Pai Tomás*, é sempre bom lembrar que os personagens principais do drama alencariano têm os nomes dos “jovens escravos fugidos” daquele romance, George e Elisa. (GUIMARÃES, Hélio de Seixas, 2013, p. 425).

O romance gerou o chamado “abolicionismo romântico”, onde a o personagem escravo é um ser cheio de virtudes. João Roberto Faria menciona como um exemplo desse abolicionismo romântico a peça *O escravo fiel*, de Carlos Antonio Cordeiro. Encenada em 1859, a peça mereceu uma crítica de Machado não muito favorável, ressaltando o fato de que as “tendências liberais do autor, alguma coisa de nacional que há, intenção de moralizar salvaram o pensamento que tanto peca pela manifestação” (ASSIS, 2009, p. 205). Curiosa é uma das frases finais da peça em que Lourenço, o escravo fiel do drama se manifesta nos seguintes termos: “Eu sou negro, mas minhas intenções eram brancas!” (ASSIS, 2009, p. 205). É a verdadeira ideia de preto com alma branca que sempre é criticada por militantes dos movimentos sociais contemporâneos, sobretudo pelo óbvio caráter racista. Contudo contrasta com o chamado abolicionismo *racista* do romance *Vítima-Algozes*, de Joaquim Manoel de Macedo. Nele os personagens são viciosos, por força da escravidão.

Mas será *Mãe* realmente um texto abolicionista, a despeito da vontade de Alencar? Por ser um drama e, sobretudo, não fazer uso do *raisonneur*; *Mãe* não tem a mesma carga panfletária de *A cabana do Pai Tomás*. Como bem chama a atenção Faria (2013, 101), Alencar não utiliza o recuso moralizante do *raisonneur* para manifestar sua opinião sobre o escravidão / abolição. Em *Mãe* não há discursos contra a escravidão.

Nabuco, colocando-se politicamente contra Alencar na polêmica, muito mais do que uma análise literária faz, como não podia deixar de ser diante da temática, uma análise política também. Assim ele se expressa:

Ao escrever *Mãe*, ele quis ser o criador do teatro brasileiro, cujo característico ficaria sendo a escravidão (...) ao falar na Câmara julgou-se chamado a sustentar a escravidão que seus dramas tinham abalado (...) (NABUCO, 1978, p. 48)

O Sr. J. De Alencar, porém, não concluiu contra a escravidão nesse drama. Ele não podia faltar, como o mostrou por seus votos na câmara, a fé profunda que tem nos destinos dessa instituição. (NABUCO, 1978, p. 111)

Arthur Motta, embora advogue a ideia de que *Mãe* é uma peça sobre o amor materno, reconhece que Alencar, no momento que a escreveu, estava sob a influência da campanha abolicionista, que envolvia os intelectuais seus contemporâneos. Assim se expressa o biógrafo:

Cedendo ao influxo que, entre os homens de letras, exercia a campanha abolicionista, trouxe Alencar um óbolo de piedade para a redenção da raça oprimida. Ele que não pusera ainda o seu talento de escol ao trabalho da causa santa que absorveu centenas de lutadores denodados, lembrou-se de esboçar um quadro pungente da odisséia de sofrimentos dos cativos. Atenuou assim a atitude que, mais tarde, o estadista, cheio de responsabilidades, teve de assumir perante o monarca, para contrariar o impulso dominante em prol da abolição do cativeiro. E, redigindo o tremendo libelo do crime que envergonhou a nação brasileira até 1888, fê-lo subordinado à grandeza do assunto e à verdade da exposição. Conseguiu, portanto, despertar a emoção artística que impressionou o auditório e os leitores (...) (MOTTA, 1921, p. 130/131)

Machado, em relação a *Mãe*, além de expressar-se sempre no sentido de entender que é uma peça abolicionista, ainda dirá: “esse drama [*Mãe*], essencialmente nosso, podia, se outro fosse o entusiasmo de nossa terra, ter a mesma nomeada que o romance de Harriet Stowe – fundado no mesmo teatro da escravidão”. (ASSIS, 2008, p. 226).

Entendem ser *Mãe* uma peça abolicionista pelos mais diversos motivos, ou ao menos reconhecem que a questão da maternidade não é a mais importante do drama os biógrafos Lira Neto, Raimundo de Menezes e Magalhães Jr, malgrado as opiniões de Alencar e os pesquisadores e críticos literários João Roberto Faria, Décio de Almeida Prado, Myrna Appel, Heloísa Toller Gomes, Flávio Aguiar e Antonio Soares Amora.

Já Miriam Garcia Mendes, Luis Viana filho, Joaquim Nabuco, Artur Motta e Araripe Jr acham que a peça não é abolicionista, sendo que esse último entende que ela inclusive é danosa à luta pela abolição.

Um dos fatores que Arthur Motta aponta para que a peça não seja considerada abolicionista é o de que “Não há cenas horripilantes da escravidão, nem quadros que definam os martírios dos cativos” (MOTTA, 1921, p. 132).

Mas como não ficar chocada com o comércio de gente quando ele é trazido para dentro do teatro? Uma coisa é o infame comércio de carne humana descrito por Taunay em suas *Reminiscências*, comércio feito em público, no Valongo, e que era objeto de repúdio de muitos que não se importavam com o comércio em si, desde que não exposto, cujo fim aconteceu quando Alencar esteve à frente do Ministério da Justiça. Outro bem diferente é você ver a mesma cena numa noite agradável no teatro. Eis a cena que acontece no terceiro ato:

Peixoto: Ora bem! Fechemos o negócio. - Vem cá, mulata.

Joana: Meu senhor!

Peixoto: Deixa ver os pés!

Joana: Meu senhor está desconfiado comigo! Eu não tenho doença!... Se nunca senti-me doer a cabeça até hoje, graças a Deus!

Peixoto: Tá, tá, tá, cantigas!... Vamos! Não te faças de boa!

Joana: Ninguém ainda me tratou assim, meu senhor!

Peixoto: Anda lá, mostra os dentes!

Joana: Todos são!

Peixoto: É o que esta gente tem que mete inveja! Se fosse possível trocar!... E não tens marca?

Jorge: Senhor! Acabe com isto! Não posso ver semelhante cena!

Peixoto: Quem dá o seu dinheiro, Sr. Jorge, deve saber o que compra... Se não lhe agrada... Então: tens as tais marcas, heim?

Joana: Fui mucama de minha senhora moça, que me tratava como sua irmã dela. Saí para o poder de Nhonhô(...)

A cena da venda parece não ter impressionado os contemporâneos. Mas impressionou a João Roberto Faria, por exemplo. Será que é porque para os contemporâneos a venda de pessoas não trouxesse essa sensação forte que é de coisificar um ser humano? Talvez porque fizesse parte do cotidiano deles. Para nós é chocante a cena. Já para eles o sacrifício da mãe é mais chocante e próximo, com todas as consequências sociais que eles imaginam e preveem naquela realidade.

Machado bem que destacou em sua crítica de 1866 que o drama *Mãe* causaria horror ao cativo. João Roberto Faria acha que o horror a que se refere Machado é tudo o que Joana passa ao viver ao lado do filho sem revelar que é sua mãe. (2013, 101). Mas há realmente três cenas na peça que são fortes: a da venda de Joana, a da descoberta de Jorge a respeito de sua origem e a do sogro, que recusa a mão de sua filha: esses são os pontos importantes da peça e que a fazem abolicionista aos olhos contemporâneos.

Mãe não é apenas uma obra abolicionista, mas uma obra datada. Não faz o menor sentido nos tempos na contemporaneidade o conflito propriamente dito. Mas *Mãe* pode apresentar outras questões, para além do conflito ali apresentado, para além do século XIX e consequentemente outras leituras.

Por fim, importa destacar que Alencar, o político conservador e literato, no conjunto de sua obra literária escreveu apenas cinco obras de caráter político: dois dramas, escritos antes de sua militância política no Partido Conservador no final dos anos 1850, e três romances, todos no início dos anos 1870 – *O tronco do ipê*, *Til* e *Guerra dos mascates*, sendo os dois primeiros envolvendo a escravidão e o último envolvendo política partidária.

Mas Alencar jamais repetiu a façanha de *Mãe* nem nos romances, nem no teatro. Embora os romances retratem a escravidão e a vida das fazendas, não se pode dizer que haja minimamente uma crítica à instituição do cativo. Muito pelo contrário: os romances naturalizam a relação escravocrata. As únicas obras que colocam em questão a relação entre senhores e escravizados são *O demônio familiar* e *Mãe*, como ele mesmo assim o diz em sua polêmica com Nabuco: “ (...) nem o meu repertório limita-se a *Demônio Familiar* e *Mãe*, únicos escritos sobre o tema escravidão. ” Mas com relação ao conjunto da obra do autor, em nenhuma de suas obras anteriores e posteriores Alencar imprimiu um aspecto abolicionista tão forte, tão humanitário, tão antirracista quanto *Mãe*. Malgrado ele.

3.4 Análise do aspecto formal e dos personagens

Mãe foi o primeiro drama trágico de Alencar. Essa expressão não parece muito apropriada, mas foi utilizada primeiramente por Nabuco, na famosa polêmica travada com o escritor cearense. Isso porque Alencar demonstrou nesse espetáculo dramático que estava a par das regras clássicas de uma tragédia perfeita: a regra das três unidades estabelecida pela *Poética* aristotélica. Sobre esse aspecto desde o início Machado já mencionara tal qualidade na crítica publicada em 29 de março de 1860, cinco dias após a estreia da peça quando afirma que Alencar “praticou as regras e prescrições da arte”:

Revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo; que dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e prescrições da arte, sem dispensar as sutilezas da cor local. (ASSIS, 2008, p. 224)

Também como chama a atenção João Roberto Faria, Alencar na polêmica travada com Joaquim Nabuco, em carta publicada em O Globo em 04/1/1875, ao tratar do teatro brasileiro assim se expressa:

Os iniciados na arte dramática sabem que há dois métodos de exposição cênica, entre os quais não se pode estabelecer anteriormente a preferência, pois esta depende geralmente da natureza do assunto. Um método é o da concentração; resume-se a ação nos personagens estritamente necessários; essa simplicidade clássica lembra a escola grega, onde aliás o coro dispensava as figuras intermédias. (ALENCAR *In*: COUTINHO, 1978, 37/38)

Portanto é possível observar que Alencar entendeu ser melhor para o tema abordado a utilização das regras cênicas aristotélicas: toda ação – única – se dá no mesmo espaço – sobrado – no tempo de 24 horas. Vários críticos que se debruçaram sobre a obra reconhecem essa filiação com a tragédia grega, como Flavio Aguiar, João Roberto Faria e Myrna Appel. Por isso é possível a utilização da expressão drama trágico, embora, por motivos que serão expostos, a obra não possa ser classificada propriamente, do ponto de vista teórico, como uma tragédia.

Alencar, sabia que os tempos eram outros e que cabia a quebra dessas regras clássicas, nos termos do manifesto romântico de Victor Hugo. E mais, sabia também que no teatro moderno tudo podia, até a contraditória escolha do herói, cujo papel nas tragédias clássicas cabia somente a reis, nobres, deuses. Mas, como observou João Roberto Faria

Esse procedimento flexível e até mesmo conciliatório em relação às lições do Classicismo e do Romantismo – também muito comum entre os dramaturgos franceses que escreveram comédias realistas (...) – permitiu a Alencar escrever um drama que, do ponto de vista formal, aproxima-se bastante da tragédia clássica. Esse drama (...), que possui uma estrutura fechada, com unidade de tempo e lugar e um rigoroso encadeamento causal das cenas, (...) contraria, pelo menos em tese, a concepção romântica do drama (...) (FARIA, 1987, p. 102)

Como os tempos não eram os clássicos, o herói moderno é o herói com preocupações contemporâneas. E o dramaturgo filiado à escola realista comporá heróis e personagens nesses moldes: diálogos naturais, cenas do cotidiano, temática moralizante como já foi visto. Além disso, o herói moderno pode ser qualquer um.

Neste item será desenvolvido a concepção de herói sob dois pontos de vista: de Joana, a mãe, a escrava, a protagonista e de seu filho Jorge, coprotagonista.

Olhando do ponto de vista de Joana como heroína, que se aproxima do trágico, pode-se começar falando que a personagem é exatamente o oposto do herói trágico grego, composto de deuses e reis. Mas como nas tragédias clássicas, Joana, a protagonista, carrega um segredo: é uma escrava, o mais abaixo na escala social, e mãe de seu senhor legal.

Joana, uma “mulata velha” de 37 anos, vive com seu filho, que ignora sua origem escrava. Jorge, seu filho, estudante de medicina prestes a se formar, fala francês e dá aulas de piano, a fim de complementar o orçamento doméstico. Têm uma vida calma e tranquila até aparecer o amigo da família, Dr. Lima, sabedor do passado de Joana.

Num primeiro diálogo entre o Dr. Lima e Joana, no Segundo Ato, Cena III, ficamos sabendo um pouco do passado de Joana e principalmente os motivos pelos quais Joana quer esconder o segredo do filho:

Joana: Ah! Quando senti o primeiro movimento que ele fez no meu seio, tive uma alegria grande, como nunca pensei que uma escrava pudesse ter. Depois uma dor que só tornarei a ter se ele souber. Pois meu filho havia de ser escravo como eu? (ALENCAR, 1960, p. 310/311, grifo meu)

Ao longo da peça, que se passa no dia do aniversário de Jorge, de presente Joana recebe sua carta de alforria, o que ela recusa. Tudo o que Joana faz é pelo filho. Sustentar o filho, cuidar dele e querer permanecer sua escrava, pois “escrava não se despede”. Como Joana poderia justificar sua permanência perto de Jorge se não fosse como escrava? Ser escrava era não despertar curiosidades sobre sua situação de mãe. E ser mãe de Jorge, nessa sociedade escravocrata, não seria amor.

Mas no momento em que ela se vê afastada de seu filho, começa a ficar assustada: “- Não chore, nhonhô. É só por hoje só. Não é?” Comparando com o personagem título de *A cabana do Pai Tomás*, escravo humilde e submisso, Joana não é esse tipo de personagem. Ela é escrava, sim. E até deseja assim permanecer, desde que seja escrava de seu filho, como de resto muitas mães o são, por amor, estejam elas nas senzalas ou nos palácios, como bem realça Alencar na dedicatória que faz da obra publicada. Joana não está disposta a ser escrava simplesmente. À pergunta do Dr. Lima no Segundo Ato, na Cena III, Joana responde com decisão:

Dr. Lima: Supõe que... te vendiam

Joana: Joana morreria, porém ao menos deixaria a ele aquilo que custasse... sempre era alguma coisa... Para um moço pobre! (ALENCAR, 1960, p. 311/312)

Joana tem valores e não quer ser escrava de Peixoto, por exemplo. Ela recebe carta de alforria e sabe que é tecnicamente livre. Porém a rasga, pois, uma vez livre poderia ser colocada para fora de casa e “escravo não se despede” segundo sua visão. Sendo escrava ela teria toda a “liberdade” de permanecer com seu filho, sem comprometer-se e sem comprometê-lo.

Além disso, se a compararmos com Pai Tomás, por exemplo, personagem a que vários críticos admitem a inspiração, ambos pertencem a categorias diferentes. Pai Tomás é o exemplo típico do escravo submisso. Poderíamos comparar Pai Tomás com o escravo Lourenço, de *O escravo fiel*, nunca com Joana. Se ela tem um paralelo naquele romance é com Elisa – a do romance, não com a do drama – que fez todos os sacrifícios do mundo para salvar seu pequeno filho da vida de escravo fugindo pelos campos gelados em direção ao Canadá. Elisa também é mãe.

O paralelo acaba aí. Elisa, a mãe de *A cabana do pai Tomás*, não discute a questão racial, pois como lembrou muito bem Raymond Sayers, uma situação como a que ocorre em *Mãe* jamais poderia ocorrer nos EUA, diante das leis raciais estadunidenses.

Mas uma vez descoberto seu segredo – o de que era mãe de Jorge – segredo esse que não era só dela, mas que comprometia seu filho junto à sociedade escravocrata, Joana se mata. Na realidade brasileira o que importava mais era sua origem no sentido jurídico da situação: se Jorge poderia ser escravo ou não.

Seu sacrifício final, a fim de esconder a origem do filho e impossibilitar que ele viesse a sofrer a opressão da escravidão, é mesmo o de uma mãe dedicada. Por isso talvez alguns tenham interpretado o drama como sendo a respeito do amor maternal. Mas só entender o drama de Joana como um drama sobre a maternidade torna essa compreensão um pouco incompleta.

O ato de Joana se matar não pode ser encarado como um ato covarde. O suicídio era um recurso rebelde do escravo quando lhe faltavam outros recursos. O recurso o suicídio serve para salvar o filho de pelo menos um problema: pagar seu resgate. Uma vez morta, não haveria necessidade de ser comprada de volta. Seu imenso sacrifício é que faz com que em certo sentido *Mãe* seja de fato é uma peça sobre maternidade.

Como destacam João Roberto Faria (1987) e Myrna Appel (1986), a personagem é mais do que uma mãe: ela é uma escrava. Não teria o menor sentido todo o sacrifício de Joana se ela fosse uma mulher livre. Da mesma forma que em *Otelo*, cujo destino seria diferente se ele fosse um ocidental branco, Joana só encontra seu destino trágico por ser uma mulata mãe de um filho que branco ou não, que está num nível social enormemente mais elevado do que o do escravo. E se descobrirem sua origem, faria seu filho decair socialmente.

A vergonha em se expor e conseqüentemente expor o filho numa sociedade escravocrata, a venda de seu corpo literalmente falando, como um animal e, o pior, a suspeita que poderia recair sobre seu filho - o de não ser um homem livre – é que levou-a ao desespero. O suicídio não era tão raro entre escravos. Sobretudo entre escravos que seriam

separados de suas famílias. Ou entre libertos cujas cartas eram questionadas. Ou a morte de bebês por suas mães, a fim de que seus filhos não fossem escravizados. Tudo isso era corriqueiro naquela sociedade. Logo o suicídio de Joana é o ponto final dos sofrimentos seu e de seu filho.

Outro ponto de vista, porém, pode ser desenvolvido para falar sobre a possibilidade de o herói ser Jorge, o filho da escrava. E nesse sentido é possível perceber na personagem vários elementos que o indicam como esse tipo de herói. Isso porque em sua história familiar havia um segredo, cuja origem era uma hamartia, um erro, uma falha, que leva ao cometimento de um ato desmedido, uma hybris como bem chama a atenção Flavio Aguiar em sua análise da peça:

Uma “hybris” paira no horizonte: o pai de Jorge fecundara uma das mucamas da casa. Essa violação das regras sociais cobra seu preço, de modo devastador, sobre as personagens da peça, para que a ordem social se recomponha. (...) (AGUIAR, 1984, p. 164/166)

A hamartía poderia ser traduzida como a própria escravidão: o pecado original falado por Decio de Almeida Prado (2003, p. 83). A hybris é o erro, a desmedida cometida com a infração às leis naturais. Um homem abusa da mucama de sua esposa e gera um filho. Parece que esse é o passado de Joana. A partir desse segredo, que desvenda a origem de Jorge, a trama se desenrola. Joana, sua escrava, é também sua mãe e essa mãe assegurou a liberdade e a posição social do filho ao ser comprada pelo homem que perfilhou o menino e ao trabalhar de sol a sol para pagar seus estudos de piano, francês e medicina, a fim de que não passasse a menor sombra de dúvida de que ele era um homem livre de uma classe social em ascensão.

Tudo corre bem até entrar em cena dois personagens: a vizinha, apaixonada pelo rapaz e sendo correspondida, cujo pai endividado necessitava de ajuda, e um amigo da família, sabedor do segredo e que voltou de viagem. Para salvar o pai de sua amada, Jorge vende sua escrava, por apenas um dia, é verdade. Já negociara anteriormente a escrava, mas num contrato de hipoteca, operação comercial diferente da venda. Na hora de assinar o contrato Jorge percebe a mudança do negócio. Joana também nesse momento passa a saber. Na cena IX do 3º ato, Jorge diz:

Jorge: Mas, senhor!... Isto é um papel de venda.

Joana: “De venda?! ... Nhonhô me vender!”

Peixoto [o agiota comprador]: Questão de palavras!...

No dia seguinte, quando seria efetuada a recompra de Joana com o dinheiro emprestado pelo Dr. Lima, a escrava sai da casa de seu senhor, Peixoto. Nesse momento o

amigo da família, Dr. Lima, que chegara com o dinheiro, fazendo o papel do Mensageiro da tragédia *Edipo Rei*, comunica a Jorge sua situação: ele é filho de Joana. Jorge exulta, pois sempre amara Joana como sua mãe, mas ela ao ouvir tal revelação, e temendo ser rejeitada, envergonhar seu filho por sua origem, e, sobretudo, pelo temor de expô-lo, se mata.

Jorge, nesse momento de reconhecimento passa da felicidade – saber sua origem - ao infortúnio – perda da mãe e do reconhecimento com o suicídio de Joana, bem nos moldes do teatro clássico. Esse infortúnio também pode ser interpretado pela própria situação da descoberta de sua origem: embora amando Joana, Jorge passa a ser filho de uma mulata numa sociedade escravocrata, dividida entre brancos e negros.

A cena final, Quarto Ato, Cena XIII é bem esclarecedora da situação em que se encontra Jorge. A cena passa-se após o Dr. Lima informar a Jorge que ele é filho de Joana perante todos, Peixoto, Gomes (o sogro) e Elisa (a mocinha):

Jorge: Viu-a, doutor?... Não a encontrei!... Procurei tudo!
 Dr. Lima: Sossegue, Jorge! Deve ter saído... Ela nada sabe ainda! Seja prudente... Não lhe anuncie de repente!... O choque pode ser terrível!...
 Jorge: Não me sei conter!... Quero abraça-la!... Minha mãe!... Que prazer supremo que eu sinto em pronunciar este nome!... Parece-me que aprendi-o há pouco!...
Gomes: Sr. Jorge.
Jorge: Ah! Desculpe... Esqueci-me que estava aqui... O que acabo de saber!...
Gomes: Penaliza-me bastante, creia.
Jorge: Como, Sr. Gomes?
Gomes: Sinto muito, porém. O senhor compreende a minha posição... as considerações sociais...
Jorge: Acabe, senhor!...
Gomes: Esse casamento não é mais possível!
Jorge: Ah!
Dr. Lima: Por que razão, Sr. Gomes?
Jorge: Porque não reneguei minha mãe!
Gomes: Sr. Jorge, eu o estimo... porém...
Jorge: Tem razão, Sr. Gomes! ... O senhor me julga indigno de pertencer à sua família porque eu sou filho daquela que se vendeu para salvar essa mesma honra em nome da qual me repele!
 Gomes: Que diz, senhor?...
 Elisa: Jorge!... Sua mãe!...
 Jorge: Elisa!... Aonde?...
 Gomes: Nas minhas circunstâncias que faria, Sr. Doutor?
 Dr. Lima: Não há considerações nem prejuízos, senhor, que me obriguem a cometer uma ingratidão.
 (ALENCAR, 1960, p. 346, grifos meus)

Essa cena vem interligada com a seguinte, em que Joana moribunda é intimada por Jorge a confessar sua maternidade e chamá-lo de filho.

Jorge: Chama-me teu filho!... Eu te suplico!...
 Joana: Mas não é... não! ... Eu juro!...
 Dr. Lima: Joana!... Deus nos ouve!
 Joana: Por Deus mesmo... **Ele sabe por que eu digo isto!**... (...)
 (ALENCAR, 1960, p. 347, grifo meu)

Os grifos referem-se ao fato de que a confirmação – e o reconhecimento – de Jorge traria a ele todo o infortúnio que ela evitara há 21 anos. E, apesar do evidente amor que sente por sua mãe, que ele conhecia como sua ama de leite, o fato é que a tragédia começa realmente é com a essa cena final, que proporciona na plateia a catarse, quando Joana, agonizante, confessa ao filho sua maternidade.

Se a peça assim terminasse, poderíamos reconhecer em Jorge o herói trágico desse drama. Porém é a morte de Joana que, contraditoriamente, traz a felicidade de Jorge, na medida em que o sogro, que ao saber de sua filiação rejeitara a mão de sua filha, passa a aceitar, pois com a morte de Joana não há mais explicações a serem dadas.

Assim acontecendo, como os demais analistas que admitem essa filiação, fica difícil reconhecê-la como uma peça trágica moderna, “pois o conflito trágico não permite nenhuma solução” (SZONDI, 2004, p. 48). Não há finais felizes nas tragédias. Portanto, sendo ou não Jorge o principal personagem de *Mãe*, malgrado o título da peça, sendo Joana a protagonista, o fato é que parece que as três últimas falas da última cena acabam de vez com tal possibilidade: o suicídio de Joana parece “resolver” os conflitos propostos por Alencar.

Nesse sentido, e por todos esses motivos poderia estar realmente mais apropriada a visão de João Roberto Faria que *Mãe* “é um drama *sui generis*, combinação feliz em que entram a estrutura da tragédia clássica, uma visão de mundo romântica e elementos da comédia realista”. (FARIA, 1987, p. 109).

Contudo talvez seja possível ver esse drama por um terceiro aspecto. Se olharmos do ponto de vista do século XXI, *Mãe*, tendo como protagonista a escrava, é uma peça datada: os motivos que levaram ao desespero e morte de Joana não estão mais presentes em nossa sociedade. Mas se olharmos como protagonista Jorge, reconhecendo a possibilidade de Alencar ter usado como modelo Édipo rei, é possível interpretar a peça de outra forma. E dessa forma ela não estaria datada. Muito pelo contrário: estaria mais atual do que nunca.

Jorge está, como Édipo, em busca de sua origem. E a sua origem será a de todos os brasileiros, que é a mestiçagem.

Alencar já havia abordado o problema do mestiço no romance *O guarani*. Nele há duas mocinhas: Ceci, filha de Dom Antonio de Mariz e Isabel, sua “sobrinha”. Ao longo do romance o leitor é informado que Isabel é na verdade filha de Dom Antonio com uma índia. A impressão passada no romance é que esse encontro entre os dois não se deu de maneira gentil, pois em dado momento Isabel fala da infelicidade da mãe, que a gerou de maneira “irregular”. Ao descrever a personagem, Alencar a apresenta inicialmente como um contraste de Ceci – a

loura Ceci e a morena Isabel – o narrador ao mesmo tempo que reconhece os preconceitos pelos quais sofre Isabel, também a reconhece como sendo o que ele chama de “tipo brasileiro em toda sua graça e formosura” (ALENCAR, 2014, p. 81).

Ao redor do solar vivia Peri, que causava profunda antipatia em Isabel. Mais tarde, a explicação: quando Isabel via Peri, lembrava-se “de sua mãe infeliz, da raça de que provinha e da causa do desdém com que era geralmente tratada” (ALENCAR, 2014, 193).

Ou seja, Isabel não encontrava seu lugar no mundo e naquela sociedade: bastarda, não era verdadeiramente parte de uma família; mestiça, não fazia parte do mundo dos brancos, pois não era branca, nem fazia parte do mundo dos índios, pois também não era índia e não vivia naquela cultura. Estava condenada ao exílio no solar de D. Antonio.

Isabel, triste mestiça é uma “desgraçada desde a infância” (ALENCAR, 2014, 268), pois “sendo filha de duas raças inimigas, devia amar a ambas; entretanto minha mãe desgraçada fez-me odiar a uma, o desdém com que me tratam fez-me desprezar a outra” (ALENCAR, 2014, 269).

Isabel, portanto, sente-se “isolada no meio de todos” (ALENCAR, 2014, p. 269), uma desterrada na própria terra pois efetivamente como mestiça Isabel não poderia viver em Portugal e não encontra espaço no Brasil. Logo, para Isabel, bastarda e mestiça, também não há solução possível. Criada como branca sendo ela filha de índia não tem espaço naquela sociedade de onde vem sua mãe, pois culturalmente diferente. Também não tem espaço naquela sociedade branca, por ser de outra cor, isso é, mestiça. A solução possível, assim, será a morte. E ela realmente morre juntamente com seu amado, o cavaleiro branco D. Álvaro.

É sempre bom lembrar que *O guarani* foi escrito em 1857, portanto dois anos antes de *Mãe*. É possível perceber então que nesse momento essa preocupação – sobre a composição racial do brasileiro – de certa forma passava pela cabeça do escritor.

Em *Cartas de Erasmo*, por exemplo, Alencar reforça a ideia da importância da população negra para formação racial do Brasil. E mais: de sua importância para a ocupação da América, como já foi visto.

Contudo para tal fusão acontecer seria necessário o amálgama das raças, onde, segundo o escritor, predominariam a branca, com uma origem mestiça. As cenas do último ato reforçam essa ideia: a negativa de Gomes em aceitar que Jorge case com sua filha, por conta das conveniências sociais, e a aceitação desse fato, após a morte de Joana mostram que o problema não é racial, mas é sobretudo social. Uma vez Joana morta, e a escravidão sendo escondida para baixo do tapete, o que importa a origem de Jorge? O sinal mais evidente de

sua origem era sua mãe. Como explicar socialmente que esse homem de classe média em ascensão era filho de uma escrava e até possivelmente ele próprio um escravo?

Mas no momento em que ela morre, tudo isso se encerra. Bom, isso em meados do século XIX. Com o fim da escravidão – a morte de Joana ou a própria abolição em 1888 – Gomes dá sua bênção. Esse gesto de Gomes, no final da peça, poderia ser interpretado como o apagamento da chamada “mácula da escravidão”. Apaga-se da história – com a queima dos registros – apaga-se da literatura, das mídias, etc.

Décio de Almeida Prado consegue enxergar nessas chamadas “peças abolicionistas” de Alencar a visão do escritor que se preocupava com as aparências do Brasil civilizado, preocupando-se ainda com a sobrevivência econômica do país.

Alencar, ao escrever a peça, não pensava tanto em advogar a causa dos escravos, como fizeram os genuínos abolicionistas. O que ele queria, com a abolição, era ressaltar o Brasil, que para ingressar no mundo civilizado necessitava livrar-se – com as devidas cautelas – dessa mácula, a escravidão, que poderíamos chamar por nossa conta, de pecado original da sociedade brasileira. (PRADO, 2003, p. 83).

Mas também percebeu que a peça poderia contemporaneamente falar mais do que falou no século XIX: sobre a questão da mestiçagem e do racismo. Joana, como heroína morta, é a escravidão, ela mesma morta em 1888; Jorge, como herói sobrevivente, continua sem saber do seu passado e buscando um futuro de cidadania. A escravidão é, também na opinião do crítico, o “pecado original da sociedade brasileira”, a *harmatía* grega, o erro familiar. E em *Mãe*, mais do que qualquer obra de Alencar – e é possível pensar que até além dele – uma obra literária que termina colocando a questão do que fazer diante dessa tragédia posta e de suas consequências. Segundo ainda Prado:

Mãe retorna ao assunto, em nível dramático e de outro ponto de vista. Põe em foco, talvez com mais profundidade do que pretendia, as incertezas e ambiguidades que cercavam, num país dividido entre negros e brancos, escravos e pessoas livres, a figura indeterminada do mulato (PRADO, 2003, p. 83).

A possibilidade da atualização do herói trágico grego através de *Mãe*, como uma releitura do clássico Édipo, que na busca pela verdade de sua origem acaba cego, pode ser usado como uma metáfora da nossa realidade social contemporânea: o racismo no Brasil é fruto da ignorância de nossas origens. Só que diferentemente de Édipo, Alencar em sua peça “aponta” a solução: a morte. Ela é o bode expiatório, cujo fim traz a paz na comunidade. O fim da escrava é o fim da escravidão e a libertação de Jorge, o filho.

Mas quando a cortina baixa – ou o leitor encerra a leitura da peça – é onde começaria o reconhecimento dos “jorges”, “isabéis” e “moacires” que, quem sabe, corresponderia à

catarse coletiva. Esse reconhecimento levaria cada vez mais a aceitar a harmatía, o pecado original, que é a exploração e humilhação do outro. Aceitar, mas não esquecer, nem nos aliviarmos da culpa, a fim de que possamos, finalmente, sair do século XIX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alencar escreveu pelo menos quatro obras – dois romances e dois dramas - em que há a presença marcante de personagens negros, sendo dois protagonistas: Pedro, de *O demônio familiar* e Joana, de *Mãe*. Nos romances, diferentemente do teatro, a presença é marcada pela cultura manifestada no interior dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, descritas com particular interesse. A situação de escravos é naturalizada nos romances, a fim de apresentar seu pensamento político, naquele momento envolvido com os debates que giravam em torno do projeto de emancipação do ventre.

Nos dramas o que acontece é um pouco diferente: Alencar não se preocupa com o aspecto cultural dos personagens negros, mas com o lugar social em que está a maior parte daquela população: a de escravizado numa sociedade escravocrata.

Os romances são datados, na medida em que aquele mundo morreu: as fazendas de café, tocadas por mão-de-obra escrava ou livre, não existem mais no Rio de Janeiro, em São Paulo ou Minas Gerais. Muitas efetivamente quebraram, outras mudaram de ramo, outras ainda sofreram a mecanização do campo, “liberando” a mão-de-obra para as cidades.

Os dramas não. Eles podem ser atualizados, pois se realidade existente nos romances mudou, o mesmo não aconteceu com a realidade enfocada nos dramas. Nós permanecemos com relações escravocratas no trabalho doméstico – que gera a exploração, mas ao mesmo tempo a desnecessária intimidade.

O demônio familiar é *A que horas ela volta?* do século XXI exceto pelo fato de que Pedro, o moleque, é mais esperto e dinâmico do que Val, a empregada do filme. Aliás o filme é uma mistura de *O demônio familiar* com *Mãe*: a empregada cuida mais do rapaz mais novo como se fora seu verdadeiro filho, como antigamente muitas amas de leite, afastadas de seus verdadeiros filhos, tratavam o sinhozinho da casa-grande. Até por isso, fazendo um retorno à peça no século XIX, Jorge sempre acreditou que Joana fosse sua mãe de leite.

Portanto, se as relações profissionais de grande monta – trabalho na lavoura, nas cidades, nas modernas indústrias – perderam seu caráter, ao menos oficialmente escravagistas, o mesmo não se pode falar de certas relações domésticas, onde se mantém um relacionamento ainda inspirado naquela realidade que teve seu fim oficial em 1888.

Mãe, embora parcialmente datado, já que o sacrifício físico de Joana só faz sentido no século XIX escravocrata, ainda pode ser resgatada para a contemporaneidade, a fim de que possamos discutir as questões que envolvem o racismo e o apagamento da história daquelas

cerca de oito milhões de pessoas que foram trazidos em condições desumanas, para criarem a riqueza deste país, conforme o próprio Alencar reconhece em várias passagens das *Cartas de Erasmo*, cujos descendentes ainda não encontraram a sua plena cidadania.

Nesse sentido espero que esta pesquisa possa contribuir para futuras investigações que tratem da questão do apagamento do outro (negros, índios, judeus, orientais) nos mais variados romances oitocentistas, não somente nos romances ou dramas de Alencar, contribuindo ainda mais para conscientizar e assim modificar os tristes aspectos que ainda permanecem na nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.
- ALENCAR, José de. A comédia brasileira. In: _____. *Obra completa*, v. 4. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.
- _____. A guerra dos mascates. In: _____. *Obra completa*, v. 3: romance histórico, lendas indianistas, romance regionalista e fragmentos. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958
- _____. *A propriedade*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1883.
- _____. Cartas de Erasmo. In: CARVALHO, José Murilo (Org.). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- _____. Como e porque sou romancista In: _____. *Obra completa*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.
- _____. *Escritos políticos*. Brasília: Senado Federal, 2011.
- _____. Mãe. In: _____. *Obra completa*. v. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
- _____. *Mãe*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1862.
<<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00180200#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 24 jan. 2016.
- _____. O demônio familiar. In: *Obra completa*, v.4. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.
- _____. *O guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *Perfis parlamentares*: obra comemorativa do centenário de morte de José de Alencar. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.
- _____. *Til*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- _____. Ubirajara. In: *Obra completa*, v.3. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1960.
- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. v. 2. São Paulo: Cultrix, 1977.
- APPEL, Myrna Bier. *Ideias encenadas: o teatro de José de Alencar*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.
- ARARIPE JR, T. A. *Luizinha / Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. CARVALHO, Antonio Pinto de (trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ASSIS, Machado de. *Instinto de Nacionalidade*. In: _____. *Obras completas de Machado de Assis* v. 29. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1957.

_____. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. FARIA, João Roberto (Org.) São Paulo: Perspectiva, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BROCA, Brito. O drama político de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Escritos políticos*. Brasília: Editora do Senado Federal, 2011.

_____. *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos*. São Paulo: Livraria e Editora Polis, 1979.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2009.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CASTELLO, José Aderaldo. A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953

CARVALHO, José Murilo de. (Org.). *Cartas de Erasmo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

_____. *A construção da Ordem / Teatro de sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro / Brasília: Tempo Brasileiro/Universidade de Brasília, 1978.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média latina*. São Paulo: EDUSP, 2013.

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

_____. *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo: EDUSP/Editora Perspectiva, 1993.

_____. Teatro romântico e a escravidão. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira* 12/13. São Paulo, USP/Editora 34, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global, 2009.

GALEANO, Eduardo. *Espelhos*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1858.
<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02117200#page/3/mode/1up>>. Acesso em: 29 mar 2015.

GOMES, Heloísa Toller. *As marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

_____. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual Editora, 1988.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2010

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Pai Tomás no romantismo brasileiro. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira* 12/13. São Paulo, USP/Editora 34, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2012.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. Sucessos e insucessos de Alencar no teatro. In: ALENCAR, José de. *Obra completa de José de Alencar*, v. 4. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira, v.3: (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix, 1977.

MATTOS, Hebe. Racialização e cidadania no Império do Brasil. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, L. M. B. Pereira das. *Repensando o Brasil do Oitocentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 2011.

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos, 1977.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar, o escritor e o político: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1921.

- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Editora do Senado, 2001.
- NETO, Lira. *O inimigo do rei*. São Paulo, Editora Globo, 2006.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das e MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- PEIXOTO, Afrânio. José de Alencar In ALENCAR, José de. Alfarrábios / Guerra dos mascates. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro / Brasília: Livraria José Olympio Editora / INL, 1977.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena (Org.). Nacionalidade em questão. Rio de Janeiro: Cadernos da pós/Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.
- RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROMERO, Sílvio. *Compêndio de história da Literatura Brasileira*. BARRETO, Luiz Antonio (Org.) Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.
- SHALESPEARE, William. Otelo, o mouro de Veneza. In: _____. Obra completa. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969.
- SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. Dissertação.
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000318256&fd=y>>.
- SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Memórias de um sargento de milícias: um romance único. In: CASTRO ROCHA, J. C. de. (Org.). *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2003.
- _____. *A unidade romântica como crítica ao Realismo oitocentista em A pata da gazela*. Mimeo.
- SODRÉ, Nelson Wernack. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SOUZA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *O filho do pescador*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 2007.
- STOWE, Beecher. *A cabana do Tio Thomaz*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1905.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1923.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. MARTINS, Eduardo Vieira (Org.). São Paulo: Editora UNICAMP, 2011.

VERÍSSIMO, José. *Que é literatura?* São Paulo: Landy Editora, 2001

VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LEGISLAÇÃO:

Decreto nº 1695 de 15/09/1869: Decreto proibindo a venda de escravos debaixo de pregão - <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1695-15-setembro-1869-552474-publicacaooriginal-69771-pl.html>>.

Constituição Política do Império do Brasil (de 25 de março de 1824).

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm>.

PERIÓDICOS:

Correio Mercantil. Propaganda da peça publicada em 14/03/1860.

Correio Mercantil. Anúncio publicado em 17/03/1860.

Correio Mercantil. Nota publicada em 18/03/1860.

Diário do Rio de Janeiro. Crítica anônima publicada em 26/03/1860.

Diário do Rio de Janeiro. Anúncio publicado dia 09/04/1860.

A Marmota. Anúncio publicado em 02/04/1861.

Jornal do Commercio. Anúncio publicado dia 14/11/1861 .

ASSIS, Machado de. Nota publicada no Diário do Rio de Janeiro em 22/02/1862.