

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

FREDERICO JOSÉ MACHADO DA SILVA

**O TEATRO ROMÂNTICO, O REALISMO TEATRAL E O TEATRO DE COMÉDIA
REALISTA NO BRASIL (1855-1865)**

RECIFE/2015

FREDERICO JOSÉ MACHADO DA SILVA

**O TEATRO ROMÂNTICO, O REALISMO TEATRAL E O TEATRO DE COMÉDIA
REALISTA NO BRASIL (1855-1865)**

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Teoria da Literatura

LINHA DE PESQUISA: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial à aprovação no processo de doutoramento em Letras (Teoria da Literatura).

RECIFE/2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586t Silva, Frederico José Machado da
O teatro romântico, o realismo teatral e o teatro de comédia realista no Brasil (1855-1865) / Frederico José Machado da Silva. – Recife: O Autor, 2015.
217 f.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2015.

Inclui referências e anexos.


1. Literatura brasileira. 2. Romantismo. 3. Realismo. 4. Teatro brasileiro (Comédia). 5. Literatura comparada. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II. Título.

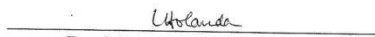
FREDERICO JOSÉ MACHADO DA SILVA


**O Teatro Romântico, O Realismo Teatral e O Teatro de Comédia Realista
no Brasil (1855-1865)**

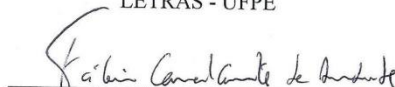
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em TEORIA DA LITERATURA em 25/2/2015.


TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
TEORIA DA ARTE - UFPE

Recife – PE
2015

À minha estrela do mar

AGRADECIMENTOS

Para realizar nosso trabalho contamos com pessoas que nos ajudaram de maneiras diversas. Ao longo de nossa vida acadêmica, muitos foram os companheiros de jornada. Em primeiro lugar, agradeço ao Professor Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, pelo acolhimento no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras. A dedicação, orientação e bom-humor de Anco tornaram o processo de pesquisa, escrita e reflexão um caminho seguro. Faltasse sua presença, tortuosos seriam as trilhas.

No mestrado, tivemos o orgulho e honra de sermos orientados pela Professora Dra. Maria da Piedade Moreira de Sá (In Memoriam), nossa Pia, que, mais do que uma orientadora, foi uma mestra em humanidade, carinho e respeito. A seriedade e o afinho de Pia, deixaram marca indelével em nosso espírito.

Na graduação também tivemos um porto seguro, o Professor Dr. Alexandre Furtado, que nos orientou na iniciação científica da Fafire e nos viu dar os primeiros passos acadêmicos. Registro meu agradecimento à Professora Dra. Cristina Botelho, nossa amiga querida, que têm nos oferecido oportunidades, conselhos e, mais do que tudo, amizade.

O mundo da comédia não seria por nós vislumbrado, caso não tivéssemos amigos ridentes e dedicados. Registramos aqui alguns dos muitos, já pedindo perdão caso haja alguma ausência: Eudes Naziazeno, João Tavares, João Paulo Angelim, Glauber Nascimento, Rodrigo Barradas, Robert Nogueira, Hugo Guimarães, Tainá Valle, Bruno Diniz, Ana Carla Carvalho, Lucicleidy Pires, Eraldo Batista e Angela Mendonça. Amigos presentes que souberam respeitar minhas ausências.

Nos seis anos em que estudamos no PPGL, conhecemos várias amigos que, compartilhando experiências nos marcaram: Joelma Santos, João Batista, Bruno Piffardini, Ariane da Mota, Rose Mary Fraga.

Pela troca de conhecimentos, companheirismo e leitura de nossos escritos, agradecemos ao poeta e amigo Everardo Norões.

Registramos também nosso agradecimento a todos que fazem o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, em especial à Diva e a Jozaias, pela ajuda sempre presente.

Agradecemos nossa companheira de vida, Maristela Tavares, que, com o perdão de sua presença, tem sido o fiel da balança.

Aos pais, Cecília e Aldjair, agradecemos o apoio, liberdade e suporte dispensados a mim durante minha vida. Anderson e Priscília, agradecemos a vocês o apoio, amor e alegria.

Jadiael Silva, Izabel Machado, Luiz (três avós já falecidos) e Sebastiana, nosso agradecimento. Maria José, nossa Zeza, deixamos nosso agradecimento.

Aos nossos alunos, colegas e chefes no trabalho, agradecemos a compreensão.

Assim como os portugueses que esperam por D. Sebastião, ingleses por Artur, crentes pelo Messias, renegados pelo Anti-Cristo, nós também esperamos pelo reformador do nosso teatro. São crenças, e com elas morreremos, legando-as a nossos filhos. (Martins Pena)

O que muito tinha a dizer e criticar sobre minha obra e as censuras de que fui alvo, deixo-o pois à reflexão dos homens esclarecidos; bem como deixo aos metodistas da literatura e da arte a sua classificação de Escola Realista. (José de Alencar)

A arena da arte dramática entre nós é tão limitada, que é difícil fazer aplicações sem parecer assinalar fatos, ou ferir individualidades. De resto, é de sobre individualidades e fatos que irradiam os vícios e as virtudes, e sobre eles assenta sempre a análise. Todas as suscetibilidades, pois, são inconsequentes - a menos que o erro ou a maledicência modelem estas ligeiras apreciações. (Machado de Assis)

RESUMO

Tomando como certas as proposições de que Martins Pena foi um dos principais autores do teatro durante o século XIX no Brasil, a presente tese avalia a influência do teatro costumbrista martinista na obra teatral de um dos maiores autores do Romantismo brasileiro, José de Alencar, com o objetivo de reposicionar a história da literatura teatral brasileira no tocante às produções cômicas oitocentistas, instituindo uma relação entre o teatro de Alencar e suas demais produções ficcionais. Para tanto, fizemos uma retomada da definição de Realismo, apresentando considerações sobre o conceito e sua relação com uma visão de mundo antiburguesa, leituras dos textos críticos formadoras das ideias teatrais do século XIX e analisamos *Os dois ou o inglês maquinista* e *O demônio familiar* para mostrar a influência do teatro romântico sobre o que se costuma chamar de teatro realista. O resultado de nossas pesquisas mostrou que aquilo classificado como comédia realista brasileira é na realidade comédia romântica.

Palavras-chave: Comédia Brasileira; Romantismo; Realismo; Martins Pena; José de Alencar.

ABSTRACT

In the belief that Martins Pena was one of the most important theatrical Brazilian authors of the 19th century, this text purposes that he influenced the major author of the Brazilian romanticism, José de Alencar. It focuses in discuss the history of Brazilian theater in its matter of comedy plays of the 19th century. To accomplish that, we made a study the concept of 'Realism' and its relation with an anti-bourgeois worldview. After that, we read some critic texts of the 19th century whose influenced the theatrical thoughts of the 19th century and made an analysis of 'Osdoisou o inglêsmaquinista', by Martins Pena, and 'O demônio familiar', by José de Alencar, to show that the romantic worldview is similar to that we call Realistic Theatre. Our research showed that the term Brazilian realistic play of comedy is – as a matter of fact –, a romantic play of comedy.

KEYWORDS: Brazilian Comedy; Romanticism; Realism; Martins Pena; José de Alencar.

RESUMEN

En la creencia de que Martins Pena fue uno de los más importantes autores brasileños teatrales del siglo 19, este texto propone que Pena influyó el principal autor del romanticismo brasileño, José de Alencar. Se centra en discutir la historia del teatro brasileño en su materia de obras de teatro de comedia del siglo 19. Para lograr esto, se realizó un estudio del concepto de 'realismo' y su relación con una visión del mundo contra el burgués. Después de eso, leemos algunos textos críticos del siglo 19 que tiene influido en los pensamientos teatrales del siglo 19 e hicimos un análisis de 'Os dois ou o inglês maquinista', de Martins Pena, y 'o demônio familiar', de José de Alencar, para demostrar que la visión del mundo romántica es similar a la que llamamos de Teatro Realista no Brasil. Nuestra investigación mostró en su término que pieza realista de teatro brasileño es - como una cuestión de hecho -, una obra romántica de la comedia.

PALABRAS CLAVE: Comedia brasileña; Romanticismo; Realismo; Martins Pena; José de Alencar.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 REALISMOS | 16 |
| 1.1 <i>O drama burguês do século XIX</i> | 17 |
| 1.2 <i>Bourdieu leitor de Flaubert</i> | 36 |
| 1.3 <i>Émile Zola: o teatro contra todos</i> | 49 |
| 2 O REALISMO TEATRAL E O BRASIL: em busca de uma estética | 70 |
| 2.1 <i>O contexto: O daguerreótipo, a moral e a crítica</i> | 71 |
| 2.2 <i>Machado de Assis, folhetins e dissidentes: expectativa e realidade</i> | 104 |
| 2.3 <i>À beira do real: a moral paradoxal do teatro realista</i> | 123 |
| 2.3.1 <i>Raisonneur: moral e visão de classe</i> | 131 |
| 3.3 ORA, DIREIS, ROMÂNTICO? | 137 |
| 3.1. <i>O amor/casamento</i> | 138 |
| 3.2 <i>O estrangeirismo Rio, ambivalência e importação</i> | 173 |
| 3.3A <i>ignomínia: representação do Brasil escravo</i> | 187 |
| 3.4 <i>Certo perdeste o senso: Didáscalias em debate</i> | 204 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 209 |
| REFERÊNCIAS | 212 |

INTRODUÇÃO

Como um sonho, o século XIX brasileiro projeta um exótico jogo em nossa contemporaneidade. Se, de um lado, há o fascínio, por outro o devaneio projeta uma sombra em nós. Em apenas cem anos, tivemos a idealização romântica e a seriedade realista, duas maneiras de enxergar o mundo que, apesar de largamente estudadas, ainda não puderam ser totalmente desvendadas pelos críticos. Um século que ainda não terminou.

Para entender os oitocentos, uma das ferramentas mais fundamentais é estudar o teatro. A cena teatral no Rio de Janeiro oitocentista funcionava como uma espécie de púlpito para discutir os problemas sociais, cristalizando costumes e criando novas tendências. Como salienta Machado de Assis (2008, p. 137) era pelo teatro, e só por ele, que os costumes eram discutidos. A representação criava uma imagem viva da sociedade:

Diante da imprensa e da tribuna as ideias abalroam-se, ferem-se, e lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado [nas manifestações citadas ao início] a narração falada ou cifrada, de outra a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática [...]

Não só o teatro é um meio de propaganda, como também o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante.

Estudar o teatro é estudar a fundo a produção literária do período. Se formos observar a produção do século XIX, perceberemos que raro fora algum autor de poemas ou prosas que se furtara a escrever para o teatro. Escrever para o teatro (como veremos no segundo capítulo) era quase que obrigação. Lá se iniciavam e modelavam-se as inclinações literárias. Os maiores nomes da poesia e prosa nacional, como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e – pela importância cronológica – o Visconde de Araguaia, Machado de Assis, Alencar, produziram para o teatro.

Apesar disso, percebemos a discrepância entre os estudos e as publicações sobre a prosa de ficção, a poesia e o teatro do século XIX. Nas estantes de bibliotecas e livrarias, poucos e singelos volumes sobre o teatro brasileiro. As ideias teatrais sobre a época ‘abalroam-se’. Por isso, nosso estudo debruça-se sobre tal século, formador ou ‘inventor’ da identidade nacional, optando pela revisão crítica do teatro.

Em nossos estudos para o mestrado, entre 2007 e 2009, percebemos que há certa nebulosidade no que tange à periodização literária referente ao teatro. Contradições sobre a classificação de Martins Pena, Alencar, Machado de Assis. Proposições do tipo: Martins Pena é romântico apenas cronologicamente, mas é realista pelo conteúdo de suas obras. Ou, Alencar é romântico em algumas peças e em outras é realista. Nunca ficamos satisfeitos com a classificação dos autores do teatro (principalmente os de Comédias) do século XIX. A presente investigação tem como objetivo tornar mais evidente a classificação de dois autores pertinentes para entendermos a inteligência teatral dos oitocentos: Pena e Alencar.

As classificações de Romântico e Realista, em se tratando de teatro brasileiro, apresentam, a nosso ver, dois pontos problemáticos. Primeiramente, a crítica tem por hábito fiar-se nas palavras que os próprios autores das obras disseram sobre seus trabalhos. Até hoje, poucos exploraram os pontos contraditórios de tais afirmações. O outro ponto é a relação entre o que se fazia no teatro e o que se fazia em outros redutos da literatura. Somados aos dois problemas, há ainda a deficiente quantidade de estudos críticos sobre a história do teatro brasileiro, deficiência que é agravada pelo próprio caráter paradoxal do século XIX.

As definições do que separa a comédia romântica da comédia realista baseiam-se em princípios de conteúdo que não são exclusivos. Como por exemplo: a preocupação com o casamento, com dinheiro, com a crítica social. Temáticas que já foram abordadas nas comédias de Plauto, Terêncio, Shakespeare e, como iremos mostrar ao longo da tese, Martins Pena. O motivo é um só, a comédia fala do cotidiano. Com pouca exploração e teorização, a comédia sempre foi um mistério para a crítica. Revelar os caminhos do cômico nacional é mostrar os caminhos de um gênero que é chão e raiz do nosso teatro.

Nosso percurso inicia com o esclarecimento do que vem a ser o Realismo. Tal como entendemos, o conceito não significa a tentativa de falar da realidade – para nós não há arte sem mimese, seja ela *physis* ou *antiphysis* –, mas um modo de produção literária que apresenta pressupostos de criação bastante definidos, com autores que se preocuparam, sobretudo, em refletir (diferente de representar, no sentido de Oehler) a burguesia para criticá-la. A preocupação, dos Realistas, era a estabilização de uma estética antiburguesa por excelência. Por isso, sentimos a necessidade de fazer uma busca pelas bases da produção literária francesa que se enquadra como ‘Realista’. Resgatamos os textos fundamentais do que se chama Drama Burguês, as teorias de Denis Diderot e Louis-Sébastien Mercier, até passar pelos principais críticos e historiadores do teatro francês das primeiras décadas do século XIX. Neste ponto, foram fundamentais as leituras do livro *As regras da arte*, de Bourdieu, o qual discrimina artistas que endossaram a burguesia e artistas antiburgueses e também os

escritos de Diderot e Mercier. No primeiro grupo, de idealistas, encontramos Dumas Filho e Augier e, no segundo, autores da prosa e do teatro, como os Goncourt e Flaubert. Ao fim, estabelecemos critérios de classificação do Realismo. O grupo de idealistas não se enquadra nos critérios.

Após a incursão nos textos teóricos que deram origem ao que mais tarde iremos apresentar como pseudorealismo no teatro francês, começamos a investigar os textos teóricos que deram origem às ideias teatrais do Realismo no Teatro Brasileiro, focando mormente nos textos críticos de Alencar, mas também apresentando leituras críticas de artigos de Bocaiúva, Machado de Assis, Varela, dentre outros. Para nós, foram fundamentais as leituras de Freyre (2002) e Alencastro (1997), pois as duas publicações reforçam nossa ideia de que a existência do realismo teatral no Brasil não passou de um exercício retórico. Nos dois autores, constatamos a discrepância entre a teoria e a prática em importantes esferas do pensamento oitocentista. O dito sobre a situação teatral e o teatro brasileiro segue o mesmo rumo. Assim, investigamos os testemunhos sobre a qualidade das produções brasileiras, sobre a recepção do pseudorealismo francês e encontramos dissonâncias, desencontros. Tudo aquilo que afasta qualquer coesão em se tratando de um movimento teatral. O capítulo, intitulado “O realismo teatral e o Brasil: em busca de uma estética” finda com a conclusão de que inexistente a diferenciação proposta pelos autores críticos do século XIX entre a comédia romântica e a comédia realista. Percebemos que a diferenciação só pode ocorrer entre os arroubos românticos do melodrama e do drama histórico, mas não da comédia romântica, pois os temas tratados pela comédia dita realista são temas universais da comédia teatral.

Caso concordássemos com a diferenciação proposta teríamos que classificar Martins Pena e toda e qualquer comédia teatral que falasse de casamento por interesse, dinheiro e corrupção como realista. O que fizemos foi seguir um caminho adverso: provar que Alencar era romântico. Fizemos isso contrastando e aproximando o que entendemos por atitude romântica, ou Romantismo, já presente em Martins Pena e como, apesar das negativas de Alencar, tais atitudes irão se repetir na obra *O demônio familiar*. Tomamos como base a comédia de Pena *Os dois ou o inglês maquinista*, texto que representaria, no dizer de Vilma Âreas, uma guinada nas obras do dramaturgo carioca no tocante à crítica social. Ensejamos nossa análise abordando o que comumente se classifica como temáticas Realistas e, também, um pouco do que Alencar caracterizou como técnicas realistas de composição (ausência de apartes, etc.). Nossa exposição termina apresentando um Alencar coerente com sua produção restante na prosa e um Martins Pena reposicionado como fundador e grande influenciador das letras cômicas do teatro oitocentista.

1 REALISMOS¹

O século XIX produziu um sem-número de *ismos*. Talvez, entre as nações europeias, nenhuma se compare à França em suas tentativas de etiquetar a produção artística. Um dos mais contraditórios usos dos *ismos* talvez seja a do “realismo”. Segundo a historiadora Margot Berthold (cf. 2010, p. 440), o termo só foi usado como lema de um movimento literário em 1855, quando o pintor Gustave Courbet que, ao ter duas de suas obras rejeitadas na Mostra Universal de Paris, criou seu próprio pavilhão e o intitulou *Le Réalisme*. Evidentemente, a definição de uma estética e de uma poética como realismo encerra vários problemas. Não obstante, o termo realista pulula aqui e acolá na história da literatura, seja por desejos dos próprios autores – que se autodenominam realistas –, seja por um desejo de historiadores posteriores, que muitas vezes aceitam autocríticas dos autores sem levar em consideração os textos literários. No Brasil, tal denominação sempre foi alvo de intensa mixórdia. Para citarmos apenas um exemplo, figura em nossos compêndios de literatura que o precursor do movimento na prosa de ficção teria sido Machado de Assis, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), apesar do disparate de classificar uma obra cujo narrador é um defunto autor como realista. Além disso, podemos classificar como problemática a insistência na existência de um realismo teatral brasileiro que teria sido iniciado em 1855 – por influência principal de Dumas Filho – e conhecido seu declínio em 1865, ou seja, um movimento literário de apenas dez anos. E que se inicia em solo brasileiro por influência francesa no mesmo ano em que Courbet cunhava o nome e o usava pela primeira vez. Ou seja, o dito movimento teatral teria iniciado antes mesmo da alegada inauguração machadiana. Outrossim, produções literárias, autores, críticos mesmo antes de 1855 já insistiam na necessidade de a produção teatral ser mais realista (geralmente utilizando um realismo com minúscula). É preciso, então, entendermos e diferenciarmos tais realismos para, principalmente, entender o que podemos chamar de um Realismo ou apenas de realismo.

Durante o século XIX a influência francesa na produção literária brasileira foi bastante presente. Via de regra, tanto a prosa quanto o verso escrito pelos escritores de nosso país tiveram fortes laivos francófilos. Para um dos mais importantes historiadores teatrais sobre o período, João Roberto Faria, um autor irá influenciar e sedimentar a criação do Teatro Realista brasileiro: Dumas Filho. Para o crítico paulista, Dumas Filho não só foi realista, como também foi o fundador do realismo no Teatro na França (cf. FARIA, 1993, p. 82), o

¹ O plural aqui é mais do que necessário.

qual mais tarde foi importado por teatrólogos brasileiros. Sendo assim, é-nos imprescindível adentrar um pouco no que estava acontecendo naquele país durante o século XIX em matéria de teatro, para começarmos nossa discussão sobre o Realismo e seus antecedentes.

1.1 *O drama burguês do século XIX*

O ocaso do Romantismo teatral na França, cuja fonte secara após Eugène Scribe e o surgimento do dramaturgo jornalista Victorien Sardou, é marcado pelo surgimento da *école du bon sens* que teve como autores de voga Dumas Filho e Émile Augier. Neste preâmbulo, falaremos mais de Dumas Filho, dada a importância que lhe foi atribuída pelos autores e críticos brasileiros (entre eles, José de Alencar). Dumas Filho teve sua estreia no teatro com a peça *A dama das camélias* (1852), a qual teve sua recepção assim descrita por John Gassner (1974, p. 405) no capítulo *Dumas Filho e Augier: o fim do romantismo*:

[Dumas Filho] Já havia contado a mesma estória num romance, mas foi através da apresentação teatral que conseguiu esvaziar as glândulas lacrimais de espectadores sem conta mostrando a bela jovem que conserva um anseio de pureza durante toda sua carreira pecaminosa e é vencida pela doença antes de poder ser completamente redimida. Estreada em 1852, depois de consideráveis postergações, a tragédia constituiu-se num grande êxito e aliviou ponderavelmente a situação financeira do autor. Está mais do que claro tratar-se de um preparado romântico – e uma beberagem que só pode ser ingerida por certo tipo de atriz. Contudo, sua evocação de um mundo sórdido introduziria um realismo descritivo maior do que o costumeiramente encontrado no teatro.

Gostaríamos de salientar do excerto dois pontos. O primeiro deles se refere à maneira como Gassner classifica a mais importante obra de Dumas Filho, atribuindo-lhe características lacrimais, preparado romântico e, principalmente, o romântico expediente de conferir à heroína uma pureza que não pode ser quebrada a despeito do ambiente em que Margarita Gautier frequentava. O segundo ponto é que o capítulo em que Gassner fala sobre Dumas Filho intitula-se *Romantismo na Europa*, ou seja, classifica o autor de *A dama das camélias* como membro da escola romântica num caráter cronológico e num caráter temático. Em outras palavras, o autor que alegadamente mais influenciou o teatro realista brasileiro não seria, dentro da leitura de Gassner, realista.

No entanto, a estética seguida por Dumas Filho pode ainda ser considerada passadista e eminentemente pré-romântica, uma vez que o drama burguês, gênero escrito pelo

dramaturgo, é um retorno aos ideais de Diderot e Mercier, como afirma Jean-Jacques Roubine:

[após o fracasso de *Os burgraves* de Hugo] E os anos que se seguem irão assistir ao sucesso crescente de uma nova roupagem do realismo. Retorno ao drama burguês. A História, inclusive a recente e em todo o caso com maiúscula, é deixada de lado em benefício de assuntos imediatamente contemporâneos e cotidianos. *A dama das camélias*, de Dumas Filho, em 1852, que opõe amor-paixão e tuberculose, rigorismo burguês e liberdade de costumes, parisiense e provincialismo, é provavelmente a encarnação paradigmática dessa evolução (2003, p. 106)

Ressaltamos que na passagem Dumas Filho é tachado de realista (o realismo que descreve Dumas Filho é grafado com minúsculas). Isso alimenta a contradição entre as classificações. A reflexão de Roubine encerra o problema de que falamos linhas atrás, que é o realismo? E o Realismo? Qual a linha que o separa do Romantismo? Iremos, então, dar um passo atrás na cronologia, apontando o que vem a ser o drama burguês do século XVIII, para tentar mostrar que paradigma é este que será seguido por Dumas Filho.

Na apresentação do livro *Teoria do drama burguês*, de Peter Szondi, Sérgio de Carvalho observa que, para a mudança do paradigma teatral ocorrida entre o século XVII aristocrático e o século XVIII burguês, são fundamentais “[...] a privatização da vida dos personagens, e a busca de uma sentimentalidade como meio de aproximação entre a plateia e o palco” (2004, p. 12). É sobre estes dois pontos que iremos nos debruçar a partir de agora.

Para que houvesse esse afastamento do teatro voltado para a figura pública na França (as tragédias neoclássicas do século XVII falavam de grandes personagens trágicas) foi fundamental a influência na França do teatro de Lillo, o qual se opunha tanto no conteúdo quanto no aspecto formal à interpretação dada durante o século XVII à Poética, de Aristóteles². Regras cujo teor geralmente reproduziam pensamentos como o de Martin Opitz (em 1624):

A tragédia é na maior parte das vezes poeticamente apropriada para o heroico na medida em que raramente padece da introdução de personagens de baixa condição e assuntos vis, pois ela, por mor do régio, só trata de golpes fatais, desesperos, filicídio e parricídio, incêndios, guerras e revoltas, lamentos, prantos, suspiros e coisas semelhantes (...) A comédia consiste em seres e personagens vis; fala de bodas, comensais, jogos, trapanças e

² Szondi apresenta os problemas nas traduções da Poética, que circularam durante o século XVII, que terminaram por formar opiniões como a de Opitz. V. Capítulo I do livro *Drama Burguês* para maiores esclarecimentos.

velhacaria de servos e camponeses fanfarrões, cortejos e leviandades da juventude, a avareza da velhice, proxenetismo e coisas parecidas que ocorrem diariamente entre as pessoas baixas. Por causa disso, os que escrevem comédias hoje em dia erram quando introduzem imperadores e potentados; pois tal coisa vai diretamente de encontro às regras da comédia (*apud* SZONDI, 2004, p. 41)

Como podemos observar ainda se insistia que o teor trágico ou cômico de uma peça teatral derivaria da posição social ocupada pelos protagonistas, sendo vedada a participação da vida privada das classes menos favorecidas em assuntos trágicos, mais elevados. Em outras palavras, a tragédia, caso decidisse falar sobre temas privados, estes teriam que ser inevitavelmente nas famílias da nobreza, como é o caso de *Édipo Rei*, de Sófocles.

A primeira grande diferença ocorrida com a chegada de Lillo é a inexistência da força do destino como catalisador da falha trágica. O acontecimento é perpetrado pelos próprios personagens, que agora são burgueses simples, nos quais os espectadores podem ver a si mesmos. Em *O mercador de Londres* (1731), é a luxúria ou a promessa de luxúria que faz com que o aprendiz Barnwell cometa assassinato. Ele é o culpado de seu destino, diferentemente de um Édipo ou de uma Fedra.

Um aspecto importante no drama burguês de Lillo é que ele deve ser um exemplo para a própria vida, o que não deixa de ser uma forma de *dasein*. A personagem deve encerrar valores negativos para serem repudiados e valores positivos a serem adotados na conduta pessoal dos espectadores:

[...] a demonstração das tristes consequências de uma escapadela do caminho da virtude nos primeiros dramas burgueses [...] tem a missão de inculcar ao espectador como ele deveria organizar vida para chegar a uma acumulação a maior possível de bens terrenos (SZONDI, 2004, p. 53-4).

Essa missão propugnada pela dramaturgia do drama burguês é essencialmente uma adaptação para os palcos da luta de classes travada à época. De um lado havia o teatro trágico voltado para os valores da nobreza, mostrando aspectos como o direito divino, a herança e o absoluto ócio dos aristocratas; do outro o drama burguês que mostrava o *self-made man*, para quem o trabalho é a única maneira digna de acumular capitais. Um teatro que falava da vida privada. Além disso, é um teatro que reflete a essência do homem do primeiro capitalismo ocidental que, nas palavras de Max Weber (*apud* SZONDI, 2004, p. 71), possuía uma obrigação de enaltecer o labor:

A valorização do trabalho profissional, secular e infatigável, constante e sistemático, como o meio ascético supremo e, ao mesmo tempo, a

confirmação mais segura e visível da redenção do homem e da genuidade da fé foi, desse modo, a alavanca para a expansão da concepção de vida (...) que chamamos aqui de espírito do capitalismo.

É a glorificação desse tipo de atitude que é o *leitmotiv* do Drama Burguês pensado por Lillo. Representa um elo mais forte entre as personagens e o público do que a simples criação de personagens burgueses. É esta, aliás, uma das grandes respostas dadas por Lillo ao condicionamento entre personagens e gênero da peça (conforme vimos linhas atrás com Opitz). A intenção desse tipo de obra seria ir contra o desperdício de tempo e a ideologia da ordem (segundo Max Weber dois aspectos centrais da essência do primeiro capitalismo), nas palavras de Szondi:

[...] O *Mercador de Londres* é um drama burguês não só ou não já porque seus heróis são burgueses, mas porque ele serve à propagação da ascensão intramundana que possibilitou e determinou [...] a marcha triunfal do capitalismo burguês [...] Em vez de acusar nos infortúnios dos grandes desse mundo [...] a inconstância das coisas cá embaixo, como faziam os dramas anteriores segundo o entender de Lillo e de seus contemporâneos, ele coloca diante dos olhos, no exemplo de um herói burguês, as consequências que acarretam uma escapadela do caminho da virtude, para inculcar aos espectadores a conduta correta. E a própria ação, o deslize do aprendiz George Barnwell, baseia-se na única luta que o mercador [...] tem de disputar, segundo a sua própria compreensão: não contra os dominantes, tampouco contra a concorrência, mas contra os próprios instintos (2004, p. 75).

A luta contra os instintos, a única luta possível para um homem do primeiro capitalismo, é o pano de fundo para mostrar que, caso haja o controle dos instintos, o homem seria seu próprio soberano, uma vez que o instinto seria seu único inimigo. E é importante informar também (como iremos mostrar ao final de nossa exposição) que a burguesia do século XVIII não era dominante do ponto de vista político, posição que na Europa era ocupada pela alta aristocracia. Os instintos e seus problemas são mostrados, na peça de George Lillo, de imediato. Vemos a amante e algoz de Barnwell, Millwood, na cena III, apresentando-se como uma *femme fatale*. Caberia ao homem de retidão não cair no encantamento:

MILL. How do I look today, Lucy?
 LUCY. Oh, killingly, madam! A little more red, and you'll be irresistible! But why this more than ordinary care of your dress and complexion? What new conquest are you aiming at?
 MILL. A conquest wou'd be new indeed!

LUCY. Not to you, who make 'em every day, – but to me – well! 'tis what I am never to expect, unfortunat as I am. But your wit and beauty.

MILL. First made me a wretch, and still continue me so. Men, however generous or sincere to one another, are all selfish hypocrites in their affairs with us. [...]³

(LILLO, 1906, p.18)

O homem, portanto, deveria ser capaz de resistir aos ataques da beleza e inteligência de Millwood. Ter seu destino nas mãos, para um burguês, era não se abalar com camadas externas e superficiais. A beleza de Millwood é a perdição de Barnwell. Evitar a todo custo agir como Barnwell deveria ser o modo de vida da burguesia que surgia.

O pensamento que alimentou o drama burguês, em Lillo, e também a marcha triunfal do capitalismo, chega à França com relativa força e revoluciona as ideias sobre o teatro. É Diderot quem irá ser o catalisador e pioneiro da nova forma. A influência de Lillo é crucial para o pensador iluminista. Ela irá recair sob o conteúdo, mas também sob a própria teoria do escritor francês sobre o teatro.

Como sabemos, Diderot teoriza, a partir do exemplo de Lillo, sobre dois gêneros: *genre sérieux* (drama burguês) e a *tragédie domestique et bourgeoise*. Com estes dois gêneros, Diderot funda, na França, uma poética⁴ que irá influenciar a produção de vários autores posteriores⁵. Tais gêneros continham a primeira grande revolução operada pelo teatro iluminista, fortemente influenciado por Lillo. O Teatro iluminista, em um primeiro momento, faz uma crítica à forma, rechaçando o acaso trágico (o *coup de théâtre*) que até o século XVII estava muito em voga. Nas palavras de Diderot: “Um incidente imprevisto na ação que muda subitamente a situação dos personagens é um golpe teatral. Uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela, é um quadro”. (2008, p. 107). Para os autores iluministas tal técnica (a do acaso) era entendida como reflexo das decisões aleatórias de príncipes, reis e outros potentados que, a seu bel-prazer, decidiam e mudavam o destino da população. O

³ Mill. Como eu estou hoje, Lucy?

Lucy: Oh, de matar, senhora! Um pouco mais de vermelho, e você seria irresistível! Mas porque este mais do que ordinário cuidado com o vestido e compleição? Qual nova conquista você almeja?

Mill: Uma conquista seria uma novidade, decerto!

Lucy: Não para você, que faz conquistas todos os dias - mas para mim - Isto é algo que eu nunca espero, desafortunada como sou. Mas sua inteligência e beleza.

Mill: O primeiro me fez uma desgraçada, e continua a me fazer. Homens, conquanto sejam generosos e sinceros uns com os outros, são todos hipócritas egoístas nos seus casos conosco.

⁴ De maneira organizada e sistemática, a *Poética* sobre o teatro, de Diderot, é o texto: *Discurso sobre a poesia dramática*, do qual iremos tirar diversas passagens representativas das ideias do dramaturgo e também o texto: *Dorval e Eu*, que foram publicadas em conjunto com a peça *O filho natural*.

⁵ A abrangência de tal poética para o teatro, propugnada por Diderot, influenciará Lessing, Schiller e muito fortemente a visão teatral de Louis-Sebastien Mercier, sobre quem ainda iremos falar.

primeiro capitalismo burguês do século XVIII bane a sorte ou o acaso. O infortúnio deverá sempre ser culpa da própria personagem. A crítica ao *golpe de teatro* é uma crítica ao tipo de comédia que se representava à época, a comédia de intriga, que haure seus caminhos na influência da tragédia grega, mas apresenta soluções de conflito que são estranhas à própria urdidura da trama.

Definido pelo próprio Diderot como ação imprevista, o *golpe de teatro* é pernicioso para a cena teatral porque “possibilita, na oportunidade, resolver um *conflito* graças a uma intervenção externa” (PAVIS, 2005, p. 187). Ou seja, o próprio desenvolvimento da peça não é capaz de resolver os conflitos, o poeta, então, por incapacidade ou por gosto pessoal, utiliza expedientes estranhos à fábula para resolver o *nó* da intriga. Usualmente, a intervenção era similar ao *deus ex machina* “reconhecimentos ou volta de uma personagem; descoberta de uma carta, herança inesperada etc.” (PAVIS, 2005, p. 92). Claro está que esses recursos são bem mais leves do que o surgimento do divino ou vontade superior para resolver os conflitos, como ocorre na comédia, mas empobrece a peça, pois, muitas vezes, são acasos proporcionados por técnicas fracas como ouvir atrás da porta ou dentro de um armário.

Como substituto do acaso, a técnica pensada para cativar e interessar o público foi o *tableau*, que era a tentativa de pintar um quadro com a maior exatidão possível, tentando ser fiel e agradável. Para garantir a fidelidade do quadro, foi preciso minimizar o seu alcance, detalhando-o ao máximo. Não há mais a descrição de uma intrincada rede com número elevado de personagens e situações históricas, quando sobe o pano quem surge é a pequena família burguesa, com seus valores burgueses. *O filho natural* e o *Pai de Família*, de Diderot, são os maiores exemplos dessa preocupação em pintar uma cena íntima. É Dorval (alter-ego de Diderot), nas *Conversações*, que estabelece que tipo de quadro é esse:

[...] Ela está mais próxima de nós. É o quadro das desventuras que nos cercam. O quê! O senhor não imagina o efeito que produziriam sobre o senhor uma cena real, roupas de verdade, discursos compatíveis com as ações, ações simples, perigos que com certeza fariam o senhor tremer por seus parentes, seus amigos e pelo senhor mesmo? [...] o medo da ignomínia; as consequências da miséria; uma paixão que leva o homem à ruína, da ruína ao desespero, do desespero à morte violenta, não são acontecimentos raros; e o senhor acha que eles não afetariam tanto quanto a morte lendária de um tirano ou o sacrifício de uma criança nos altares dos deuses de Atenas ou de Roma? (DIDEROT, 2008, p.162)

O tipo de cena teatral doméstica, simples, com problemas que podem afligir a qualquer homem comum é propugnada durante o iluminismo. É a busca de um realismo

teatral que se afastasse do tom classicista, arcaizante e povoado de restrições e proibições. O quadro deveria ser formado por gestos e discurso. Mas são os gestos que para Diderot deveriam ocupar um lugar de destaque. Na sua teoria sobre o teatro (e sobre a representação) o gesto é colocado em primeiro plano. Para ele, a pantomima é mais importante do que qualquer discurso na composição do quadro, contrariando a vertente clássica. A indicação cênica da pantomima para Diderot deve ser o elo entre o quadro na mente do autor e a interpretação do ator. O iluminista julgava que

[...] a pantomima é uma parcela do drama; [...] o autor deve dedicar-se a ela seriamente; [...] se a pantomima não for algo familiar e presente para ele, não será capaz de começar, desenvolver ou terminar a cena com alguma verdade; [...] muitas vezes deve se escrever o gesto no lugar do discurso [...] Acrescento que há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural que os personagens movam-se do que falem [...] (DIDEROT, 2004, p. 116)

O gesto, que punha a cena em movimento, deveria ser indicado nas didascálias, para alcançar o efeito do quadro na mente do dramaturgo. O uso desse tipo de recurso tornava-se patente para que se alcançasse a verdade do *tableau*. Para Diderot, o autor deveria investir mais no gesto que nas palavras. É evidente que isso contraria bastante o teatro conservador francês, impregnado de intrincados versos e pouca representação⁶.

A palavra cria admiração, mas a eficácia do teatro deveria ser a vivacidade do quadro, este sim poderia transformar o espectador. A rigidez do teatro clássico, que faz com que os atores, para Diderot, comportem-se como manequins, é condenável e a pantomima era a expressão máxima do talento do autor e do ator. Para mostrar como o gesto era importante para a poética teatral de Diderot, transcreveremos agora uma longa descrição contida na sua *Resposta a Madame Riccoboni* (DIDEROT, 2004, p. 157-158):

A senhora conhece de reputação um ator inglês chamado Garrick; em sua presença, falava-se um dia da pantomima e ele sustentava que, mesmo separada do discurso não havia efeito que não se pudesse esperar dela. Alguém o contradiz, ele se inflama; acuado, diz a seus adversários, pegando uma almofada: “Senhores, sou o pai desta criança”. Em seguida, abre a janela, pega a almofada, levanta-a e beija-a, acaricia-a e põe-se a imitar as bagatelas do pai que brinca com o filho; mas repentinamente a almofada, ou melhor, a criança escapou-lhe das mãos e caiu pela janela. Garrick se pôs

⁶ À época de Diderot, havia sérios problemas de iluminação, acústica e disposição dos atores no tablado. O teatro era considerado por Diderot como uma prisão, fechada e parcamente iluminada, sufocante. Boa parte da crítica e dos autores julgava então necessário diminuir a parcela gestual de suas peças atendo-se à declamação versificada por ser mais bem ouvida e minorar a necessidade da visão exata dos detalhes de uma representação. No entanto, ele atribui esse problema à falta de estrutura e não admite que se constanja a representação em detrimento de problemas técnicos.

então a fazer a pantomima do desespero do pai. Pergunte ao senhor Duque de Duras o que aconteceu. Os espectadores experimentaram movimento tão intensos de consternação e pavor, que a maioria deles se retirou. Acredita o senhor que Garrick então pensava se o viam de frente ou de lado, se ação era decente ou não, o gesto compassado, os movimentos cadenciados?

Os freios que impunham à tradição ao teatro, que Diderot alude ao final do excerto que selecionamos, além de frear a interpretação – uma vez que o ator deveria ter em mente tantas regras que lhe era impossível não agir como um manequim –, também retirava a potencialidade da representação fiel pela insistência no decoro. O autor de teatro deveria escrever cenas como a encenada por Garrick, uma vez que as emoções em estado bruto não podem ser simplesmente transmitidas pelas palavras; a pantomima supera o discurso na tentativa da representação fiel de tais emoções. Na peça *O pai de família*, Diderot apresenta um tipo de uso da didáscalia que reforça a pantomima, quase que descrevendo o passo-a-passo da representação gestual para dar o efeito pretendido, vejamos como funcionava com a citação de um trecho da peça ora aludida: “Dorval: (*pega a mão de Constance, aperta-a entre as suas, sorri para ela comovido e diz:*) [...]Que mulher! (*Ele está espantado. Fica um momento em silêncio, em seguida [...]*) (2008, p. 76-78).

Franklin de Mattos, na introdução ao *Discurso sobre a poesia dramática* (in: DIDEROT, 2004, p. 19) informa que dentre todas as regras clássicas a que mais significava a morte do gênio (expressão usada por Diderot na mesma carta que já citamos) é a da conveniência, do decoro:

A mais despótica [regra] é a das “conveniências” [...] tão ampla que parece estar em toda parte e em nenhuma, e que, em sua expressão mais geral, talvez possa ser assim enunciada: na arte e no teatro, aquilo que deve ser mostrado ao espectador não são as paixões em estado puro, mas sim domadas pela razão e o discurso. A representação deve ter, numa palavra, *decoro*. [...] O teatro clássico francês é assim inteiramente falado, não por acaso composto em versos alexandrinos e por autores que são, antes de tudo, excelentes poetas. Outra consequência, inseparável da anterior: as cenas de morte ou derramamento de sangue não devem ser mostradas, mas apenas relatadas ao espectador [...]

O decoro vinha do teatro clássico francês que punha freios à interpretação. O modo de interpretação enaltecido por Diderot deixa bem claro que o autor precisa escrever não somente as palavras, mas também as ações das personagens. Franklin de Mattos acerta quando informa que devido ao decoro é impossível ao autor apontar exatamente o ocorrido (morte, derramamento de sangue) o que minimizava efeitos pretendidos nas peças. Retomando

exemplos coevos e passadistas, Diderot relembra que o decoro não foi sempre regra e que os grandes autores sempre esqueceram por completo essa conveniência indesejada por ele (2008, p. 108):

Eu: Mas o decoro! O decoro!

Dorval: Só ouço repetirem essa palavra. A amante de Barnevelt [Barnwell, na verdade] entra desgrenhada na prisão onde ele está. Os dois amigos se abraçam e caem por terra. Filotelo, outrora, contorcia-se na entrada de sua caverna [...] Será que temos mais delicadeza e mais gênio que os atenienses?... Qual o quê! O que poderia ser considerado excessivamente violento na ação da mãe cuja filha é imolada? [...] Se a mãe de Ifigênia se mostrasse, por um momento que fosse, rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, a que me toca e perturba, é o quadro do amor materno em toda a sua verdade.

Seria impossível a existência do *tableau* se a regra do decoro fosse levada a cabo. Como seriam aproveitadas as passagens de dor e tragédia, se os atores continuassem a usar suas vestes impecáveis, seus cabelos arrumados, sua dor transmitida apenas no discurso? Falar “chorei de dor” é bem menos convincente do que chorar de dor, de fato. Diderot, já no século XVIII, percebia que caso não fosse transmitida à totalidade da personagem (vestes, gestos, discurso), o quadro seria incompleto. E o decoro que impedia os assim chamados excessos, só prejudicava a cena. Para Diderot (2004, p. 114) é necessário deixar de lado o decoro para que a natureza prevaleça:

Uma atriz corajosa [Claire de la Tude, a famosa Clairon] acaba de se desfazer das anquinhas, e ninguém o lamentou. E há de ir mais longe, eu garanto. Ah! se um dia ousar aparecer em cena com toda a nobreza e a simplicidade de arranjo que seus papéis reclamam! digamos mais, com toda a desordem provocada por acontecimentos tão terríveis quanto a morte de um esposo, a perda de um filho e outras catástrofes da cena trágica; se o fizer, como ficarão, em torno de uma mulher descabelada todas essas bonecas empoadas, frisadas, cheias de penduricalhos? Mais cedo ou mais tarde, teriam que se pôr em uníssono. A natureza, a natureza! não se lhe resiste. É preciso enxotá-la ou sujeitar-se a ela.

A pantomima seria fundamental para o efeito dramático. O efeito do gesto, para Diderot, é sem igualem cena: o silêncio do gesto penetra na alma mais radicalmente do que o discurso empolado perseguido pelos poetas dramático do classicismo francês. Diderot (2004, p. 47) conclui, portanto:

Ó poeta dramático! O verdadeiro aplauso que deves procurar não são as palmas subitamente ouvidas após um verso deslumbrante, mas o profundo suspiro que escapa da alma e a alivia, após a opressão de um longo silêncio. Existe uma impressão ainda mais violenta e que tu poderás imaginar, se nasceste para tua arte e lhe adivinhas toda a magia: é submeter um povo, por assim dizer, ao suplício. É quando os espíritos ficam transtornados, incertos, indecisos, exaltados: como nos tremores de uma parte do globo, os espectadores vêm vacilar as paredes das casas, e sentem a terra a fugir-lhes debaixo dos pés.

As emoções deveriam calar fundo nos interlocutores. O horror da perda de um filho ou de outro ente querido, não poderiam esbarrar em problemas como decoro ou discurso, deveriam ser encenados como devem ser, com o urro inflamado da *anima* de uma mãe, que prevalece sobre a majestade de uma rainha ou de uma pessoa pública:

Uma camponesa do vilarejo que o senhor vê entre essas duas montanhas, e cujos telhados se elevam acima das árvores, enviou o marido à casa dos pais dela [...] Lá, esse pobre coitado foi morto por um de seus cunhados. No dia seguinte, fui à casa em que o acidente tinha acontecido. Ali vi um quadro e ouvi palavras que nunca mais esqueci. O morto estava estendido sobre uma cama. Suas pernas nuas pendiam. A mulher, desgrenhada, estava no chão. Segurava os pés do marido e dizia, aos prantos, numa atitude que afligia a todos: “Ai! Quando eu te mandei aqui, não pensava que estes pés te conduziam à morte”. O senhor acredita que uma mulher de outra posição social teria sido mais patética? Não. (2008, p. 117)

Em outras palavras, tal cena, se posta no teatro à época, não poderia ser representada. Primeiramente, em decorrência da conveniência do decoro. Como um homem morto, com os pés descalços, poderia ser posto sem chocar o público? Em segundo lugar, o horror da morte expresso pela aflição gestual da mulher não poderia ser representada se não fosse por meio da pantomima que, à época, era subtilizada (quando se utilizava).

A insistência no poder do gesto e no poder da arte dramática é imprescindível para a criação de um novo gênero na França (sob a influência de Lillo) a comédia séria, que, *mutatis mutandis*, é uma adaptação do drama burguês às necessidades francesas, como defendia Diderot. O diferencial deste drama burguês francês, da burguesia e da pequena aristocracia, é a insistência em mostrar um quadro de virtude, para moralizar pelo exemplo. Lillo procede pelo oposto, pois apresenta um quadro do vício para moralizar os burgueses por meio do medo da decadência e dos problemas acarretados por uma escapadela. A virtude é o norte do gênero sério francês. O exemplo da virtude, para Diderot, pode influenciar muito mais o homem do que a punição do vício que ocorre na comédia jocosa. Essa criação só ocorre com a

junção dos dois grandes gêneros teatrais, a tragédia e a comédia como aponta Szondi (2004, p. 135):

Em seu *systeme dramatique*, entre a comédia jocosa, que tem por objetos o ridículo e o vício, e a tragédia, que trata de catástrofes públicas e da desgraça dos grandes, encontra-se em constituição o *genre sérieux*: de um lado, a comédia séria, cujo objeto são a virtude e os deveres do homem, de outro, a tragédia, ou melhor, o drama, onde se expõe a desgraça doméstica.

Ou como define o próprio Diderot (usando o subterfúgio do alter-ego):

[...] [o gênero sério se compõe] sem ridículo que faça rir, sem perigo que faça estremecer, em toda composição dramática no qual o assunto seja importante, na qual o poeta assumo o tom que empregamos nas situações sérias e na qual a ação avance por meio da perplexidade e das complicações. No entanto, parece-me que, sendo essas ações as mais comuns na vida, o gênero que as tomar por objeto deve ser mais útil e mais vasto. Eu chamarei esse gênero de *gênero sério* (2008, p.150)

Para o dramaturgo francês, é a criação de um novo gênero, a meio caminho dos consagrados cômico e trágico, que possibilitará uma mais forte relação entre as palavras dos poetas e os dias dos homens. E é evidente que para tal tipo de teatro são fundamentais determinados procedimentos metodológicos. Já falamos de dois deles, o *tableau* e a abolição do *coup de théâtre*, que já havia sido criticada. O quadro cênico geraria o suplício necessário na platéia para possibilitar a mudança nas mentalidades. Ocorre que, tomando como base as técnicas de representação e de relação entre autor-atores-público do teatro clássico francês, o suplício nunca seria realizado. A pintura do quadro (*tableau*) deveria ser total e Diderot se queixa que em muitos casos o efeito é tolhido por esta representação e a ilusão é quebrada.

Um dos pontos mais importantes de Diderot para a proximidade do cênico com o real é o que posteriormente se chamará teoria da “quarta parede”. Até o século XVIII não era incomum que os autores mostrassem que as personagens tinham plena consciência do público e vice-versa. Solilóquios, apartes que faziam com que o público tomasse conhecimento de algum segredo, dentre outras interações diretas ou não entre representação e público, eram a receita. Diderot discute sobre isso em duas passagens. Primeiro, ao falar do ator em *Discurso sobre a poesia dramática* (2004, p. 79):

E o ator, que será dele, se o espectador for a tua [do autor] preocupação? Achas que não sentirá que aquilo que puseste neste ou naquele trecho não foi imaginado para ele? Pensaste no espectador, para este se voltará ele.

Buscaste os aplausos, o ator buscará o mesmo e já não sei o que será da ilusão.

Tenho notado que o ator desempenha mal tudo aquilo que o poeta compôs para o espectador. E que, se fizesse seu papel, a platéia diria ao personagem: “Que queres? Não estou aqui. Por acaso me intrometo em tua vida? Vai para casa” [...]

Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse.

Em outras palavras, Dorval (Diderot) estabelece a regra principal do jogo, a ilusão. Aspecto crucial para a passagem de um teatro idealizado para um teatro pedagógico que deveria irradiar virtude. Um espectador ao ver uma cena com tão esmerada construção cênica tem mais facilmente a impressão de estar a observar um acontecimento real e, conseqüentemente, terá uma empatia mais forte com o que lhe é apresentado do que se visse uma representação sem a quarta parede, ou seja, pontuada por interações com o público. A chamada quarta parede é o elemento que possibilita o *tableau* realista.

A preocupação da montagem do quadro começa a ser irradiada para todos os setores da representação e atingirá até o figurino dos intérpretes que outrora eram entusiastas do antigo gênero trágico, como aponta Roubine (2001, p. 65):

Mlle. Clairon e Lekain, que estão entre os mais ilustres intérpretes trágicos da época e que são evidentemente ligados ao gênero que lhes traz glória e fortuna, militam para que o figurino de cena se torne mais conforme à situação particular do personagem que o exhibe

Os atores, anteriormente vestidos com exagero, também começam a sentir que sua própria arte começa a mudar. As mudanças, evidentemente, não ficaram restritas às vestimentas. Ana Portich (cf. 2008, p. 115) informa que com as lições de Diderot os atores começaram a estruturar sua representação preservando a voz e representando de maneira comedida, além de respeitar os limites do próprio palco, não transformando esse numa espécie de tribuna que cada ator se revezava em usar. Cada personagem era localizado na cena e, de lá, gesticulava e discursava, sem fazer uso do expediente de declamação exagerada, tão comum à época anterior à chegada do *tableau*, de Diderot.

Essas inclinações começam a demonstrar, a nosso ver, que o tipo de teatro propugnado por Diderot começava a se tornar paradigmático. É particularmente relevante notar que a sociedade que frequentava o teatro (a burguesia) começava a se enxergar no drama burguês, pois este tinha como principal elemento a ser representado – conforme idealização de Diderot e secundado por Beaumarchais –, a família burguesa:

Na prática, o drama, como aliás indica o qualificativo a ele aplicado (“burguês”), se concentra na célula familiar burguesa. Este é claramente o microcosmo mais familiar para os autores e para o público. O drama deve representar o(s) infortúnio(s) que ameaça(m) fraturar essa célula. Esta é a concepção de Diderot, que define o drama como “tragédia doméstica e burguesa”, e de Beaumarchais, que lhe pede para esboçar a “pintura comovente de uma infelicidade doméstica”. (ROUBINE, 2001, p. 67)

Com a empatia dos burgueses, o autor poderia educá-los, assim como fez Lillo com o seu *Mercador de Londres*. O caminho do exemplo e da virtude deve ser seguido para que os espectadores aprendam que não podem dar sequer um mau passo, pois este pode ser o caminho da destruição. Dorval ainda afirma que é necessário não só falar da família, mas também dos papéis sociais e das relações que dela se depreendem:

Autor: Então, o senhor gostaria que se representasse o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o homem da cidade, o magistrado, o financista, o grande proprietário, o intendente.

Dorval: Acrescente a isso todas as relações: o pai de família, o marido, a irmã, os irmãos. O pai de família! Que tema num século como o nosso, quando não se parece ter a menor ideia do seja um pai de família! (DIDEROT, 2008, p. 167)

Inicia, assim, no sistema dramático de Diderot, uma espécie de utilidade para o teatro. Em tempos nos quais a aristocracia empobrecida iniciava a perder seu posto para a burguesia, seria preciso mostrar à burguesia quais eram os valores a serem seguidos por ela, que deveria seguir os preceitos da ascense intramundana.

O drama burguês (o sistema dramático de Diderot) ao ensinar os burgueses deveria apresentar também conveniências além do quadro. Diderot estabelece como ponto forte os temas e os tipos de personagens que estariam atrelados ao drama burguês:

O tema deve ser importante e a trama simples, doméstica e próxima do real. Nada de criados: as pessoas de bem não admitem que eles se imiscuem nos seus assuntos; e se as cenas se passarem todas entre os patrões, elas só terão a ganhar em interesse. Se, em cena, um criado fala como na realidade, ele se torna maçante; se fala de outro modo, ele se torna falso. [...] Nada de personagens episódicos; ou, se a intriga exige algum assim, que ele tenha um caráter singular que o distingua. É preciso ocupar-se intensamente da pantomima; deixar de lado golpes teatrais cujo efeito é momentâneo, e encontrar quadros. Quanto mais se olha um belo quadro, mais ele agrada. (2008, p. 153-4)

De um só fôlego, Dorval estabelece vários preceitos para atingir e moralizar a burguesia da época por meio do teatro. Primeiro, afasta a puerilidade temática, nada de clichês

cômicos, de intrigas mirabolantes e de assuntos que não sejam próprios da classe. Retira do quadro os criados, uma vez que dada a importância que se quer dar ao teatro, a inverossimilhança de um criado tratado e participativo como um membro da família feriria os propósitos. Também retira de cena os personagens episódicos, com a intenção de não haver excessos ou personagens que surgiriam em cena apenas como acessório para requestrar a trama ou resolver os conflitos (o que seria um golpe teatral). Dá o relevo à pantomima. Essas linhas estabelecem qual o ideal de representação para atingir a utilidade do drama burguês.

Com Diderot, portanto, o drama burguês acrescentou ao seu horizonte teórico a construção do que posteriormente se chamaria “quarta parede”, a busca por um teatro que trouxesse um quadro reconhecível e detalhado e a grande contribuição das condições sociais em que viviam as personagens, sobretudo o pai de família.

Apesar de ser um autodeclarado discípulo de Diderot, Mercier, deu vários passos na direção de transformar o teatro num panfleto ou numa tribuna. É com ele também que a luta contra a tragédia aos moldes clássicos ganha novo fôlego. Antes de tentar comover ou educar pelo exemplo e as condições das personagens, o teatro de Mercier instiga a crítica social mais veemente. É dele a crítica à tragédia tradicional, cuja *fatalidade* e *sacralidade dos reis* impedia a marcha triunfal do drama contra a ideologia dominante. Como exemplo, eis uma de suas críticas à tragédia:

A tragédia verdadeira será aquela que será entendida e apreendida por todas as ordens de cidadãos, que terá uma relação íntima com os negócios políticos, que, servindo de tribuna para as polêmicas, esclarecerá o povo sobre seus verdadeiros interesses, os exibirá sob traços atraentes, exaltará em seu coração um patriotismo esclarecido, lhe fará amar a pátria cujas utilidades ele perceberá (*apud* ROUBINE, 2003, p. 78)

O populismo pungente nas palavras do revolucionário Mercier (cujas teorias Szondi [cf. 2004, p. 159] chega a considerar como precursoras da Revolução de 1789) podem ser consideradas um avanço significativo numa busca de um teatro burguês que pudesse ser político. Enquanto Diderot sonhava com um teatro detalhista, que representasse o *tableau* burguês com fidelidade, Mercier, por sua vez, entendia que não haveria sentido em existir tal quadro se a representação dele fosse apenas passiva. Cabia ao poeta mostrar como a sociedade e o Estado alienam e corrompem o quadro burguês e também tornar útil esta representação (cf. SZONDI, 2004, p. 160). Assim como faz com a tragédia, Mercier é incisivo ao definir a comédia nos seguintes termos:

À comédia caberia propriamente trazer o archote da verdade para dentro das caves escuras onde os infames forjam suas injustiças, descobrir no seio dos locais de honra a criatura mecânica e vil, que se alça a tirano, e arrastá-lo, já trêmulo, da luz carregada de vício. Então aquele que não teme ser punido temeria a vergonha, o teatro seria o tribunal supremo perante o qual o inimigo da pátria seria citado e exposto à vergonha pública (*apud* SZONDI, 2004, p. 163).

O ódio ao inominado tirano e às injustiças, expresso nas definições ideais da comédia e da tragédia, faz com que a simples reprodução do quadro, da cena burguesa, seja insignificante para Mercier. O teatro, em qualquer de seus gêneros, deve instigar e promover o debate e ir mais além, mitigar injustiças e promover o constrangimento dos iníquos. Importa muito pouco ensinar o burguês, é mais valioso instigar o burguês a atacar os valores aristocráticos dominantes da época.

Mais forte ainda é o desejo de Mercier em interferir nas relações sociais. Ele já antevê a imbricação inevitável entre as relações sociais, políticas e econômicas ao discutir a arte dramática, que irá ser o assunto do século XIX. Para Mercier, falar de teatro era falar do papel do cidadão em sociedade e do papel da sociedade no cidadão. Para ele, o bem da sociedade deveria ser levado sempre em primeiro lugar. O cidadão não poderia se colocar em primazia:

[...] Se um oficial, por exemplo, é injustamente preterido em uma promoção, ele depõe as armas. Cada um vê somente o interesse pessoal, não o interesse da pátria. E, para maior desgraça, não pode sem dúvida ser diferente em um Estado onde tudo existe só para alguns; e onde o poder supremo, que tem diante dos olhos apenas os seus direitos específicos, esculpiu o corpo político; em um Estado onde a instituição de tantas rendas vitalícias se limitou a cortar os laços do sangue [...] Os cidadãos separam-se necessariamente, e, quando querem fruir sua existência, lançam-se de braços abertos ao que é de interesse pessoal e são os primeiros a despedaçar essa pátria [...] (*apud* SZONDI, 2004, p. 169)

A observação de Diderot dá lugar à utilidade política propugnada por Mercier. É ele quem delinea o drama ao exigir com mais força que o teatro do futuro não deveria ser comédia ou tragédia, e sim Drama (completa abolição da cláusula aristotélica dos estados). Teoriza, portanto, sobre o que o que viria a ser o teatro da *école du bons sens*:

O poeta seguirá seus predecessores pela via régia habitual? Remexerá as cinzas dos reis (...) Creio que ele pode fazer muito mais para o bem de todos. (...) Ele refletirá como cabeça pensante, como pintor fiel, como filósofo, sempre se lembrará de que ele vive no século XVIII [...] com um olhar abarcará os seus caros contemporâneos; procurará dar-lhes ensinamentos mais úteis no quadro dos costumes atuais, e, de acordo com isso, em vez de

produzir uma tragédia, fará o que se chama um drama (*apud* SZONDI, 2004, p. 171)

As principais lições tiradas pelos teatrólogos sucessores a Mercier foram o afastamento dos assuntos régios com o apreço pela burguesia e o olhar à contemporaneidade. Os autores do século que se aventuraram por tal drama falam de assuntos coevos e de seus pares. Como a lição legada por de Lillo, falam de problemas que poderiam afligir qualquer um. Mercier, além dos dramas, propugnou as mesmas ideias no *Tableau de Paris* (publicado entre os anos de 1781 a 1788), cujo prefácio já refletia o cunho de apego de Mercier ao que lhe era contemporâneo:

I sketched this *Tableau* from living models. Enough others have dwelt on the centuries of the past; I have concerned myself with those alive today and with the appearance of my century because it interests me much more than the little we know of the Phoenicians or the Egyptians (MERCIER, 1999, p. 26)⁷

Até aqui temos pontos importantes para entendermos o que foi o drama burguês. Primeiramente, o conteúdo de seus enredos se voltou para personagens burguesas com seus valores. O repúdio ao *coup de théâtre* e o apreço ao burguês *tableau*, que com Mercier se torna ativo. Mas o item principal da receita é que o drama burguês falava da contemporaneidade, como no prefácio do *Tableau* Mercier informa. O teatro deveria tratar de assuntos próximos ao dramaturgo, seus espectadores e, ao final com Mercier, escarnecer a classe dominante (que à época era a aristocracia). Veremos como estas lições são discutidas pela geração seguinte a encarar o drama burguês, a geração do bom senso e seus contemporâneos.

Retomado após o fracasso do teatro romântico (cf. ROUBINE, 2003, p. 107) - modalidade arduamente defendida por Victor Hugo no célebre Prefácio de *Cromwell*, mas que sucumbe com o fiasco dos *Burgraves* (1843) – o drama burguês será encetado pelos autores pós-hugoanos. Entre eles, Dumas Filho.

Tradicionalmente, a crítica teatral brasileira aponta que Dumas Filho (e sua *Dama das camélias*) é, incontestavelmente, o grande influenciador do realismo teatral no Brasil. Precisamos refletir com bastante cuidado em relação a essa influência. Para a crítica teatral e

⁷ Eu retirei este *Tableau* de modelos vivos. Muitos outros habitaram nos séculos passados; eu me preocupo com aqueles que vivem hoje e com a aparência do meu século porque isto me interessa muito mais do que o pouco que sabemos dos fenícios ou egípcios.

ficcional, o movimento realista só se iniciaria na França com a publicação de *Madame Bovary*, de Flaubert, em 1857. Se tomarmos também como ponto de partida do realismo o texto de Flaubert, soa-nos parcial e peremptório aludir que o teatro de Dumas Filho pudesse influenciar, com elementos realistas, aquilo que tradicionalmente se chama de teatro realista no Brasil. Ora, se *A dama das camélias* é de 1852, como poderia apresentar elementos realistas de maneira suficiente a influenciar um movimento literário no Brasil, se as bases só seriam lançadas após 1857? Como acréscimo, o teatro realista no Brasil teria se iniciado dois anos antes de ele existir em solo europeu. Além de tudo, na análise de poucas páginas dedicadas ao autor francês, não há indícios da filiação (no mínimo estranha) do dramaturgo ao movimento literário que só se iniciaria com a publicação de *Madame Bovary*, anos depois. Outro ponto que julgamos problemático e inconsistente da análise é o uso recorrente de citação das análises feitas pelo próprio Dumas Filho sobre *A dama das camélias* como comprovação do caráter realista da peça. Ao final, o principal ponto a que chega Faria sobre a similaridade entre o Realismo e o teatro de Dumas Filho é o desuso do *coup de théâtre*. No entanto, uma simples leitura da peça é suficiente para verificar que a grande mola que inspira a obra maior de Dumas Filho é eminentemente romântica e se afasta até mesmo do que foi propugnado anos antes por Diderot. *A dama das camélias* se utiliza do expediente da intriga para a construção do seu entrecho.

É justamente a ocultação do motivo real do afastamento de Margarida que impele a intriga⁸. Além disso, é patente que ao longo da peça a quarta parede da ilusão realista é quebrada e indicações cênicas como a que citamos agora são bastante recorrentes.

Margarida (**Consigno mesma**) – Então, por mais que se esforce, a criatura caída, jamais se levanta? Deus talvez lhe perdoe, a sociedade, nunca! De fato, com que direito irá ocupar no seio da família, um lugar reservado à virtude? Que importa se está apaixonada! Pode dar a prova que quiser dessa paixão, ninguém acredita e é muito justo. Por que, coração, por que futuro? [...]

Duval – Então que posso fazer pela senhora, em troca de favor tão grande?

Margarida – Quando eu já estiver morta e Armando amaldiçoar a minha memória, conte-lhe como eu o amava e como dei provas desse amor [...] (DUMAS FILHO, s/d p. 32-33)

Como poderíamos classificar como Realista uma peça que utiliza de uma indicação cênica como “consigo mesma”, mostrando que Margarida fala apenas para si e para a plateia, mas não pode ser ouvida pela personagem que está diante dela e que aguarda o seu turno para

⁸ Cartas, cartas roubadas, *apartes*, personagens que à espreita escutam segredos são os lugares-comuns da intriga que não deixam de ser um golpe teatral.

dialogar. Além de tudo, não há nada mais romântico do que o total esquecimento de sua felicidade em detrimento do que se acha que seria a felicidade para o ser amado contanto que, ao fim, esse amado soubesse de seu sacrifício. Esses pontos estabelecem o que parece óbvio: não haveria realismo teatral se fôssemos depender de autores como Dumas Filho (ou do próprio Augier): “Não obstante, o realismo europeu teria sido um exercício rotariano caso houvesse permanecido nas mãos de escritores como Dumas Filho” (GASSNER, 1974, 407). O mesmo Gassner, ao falar de Ibsen discorre sobre o prosaísmo de Dumas Filho e Augier que “acreditavam estar tratando de grandes problemas quando na verdade não passavam de melioristas convencionais [...]” com ideias requeitadas ou fracas (GASSNER, 1980, p. 4). As ideias requeitadas, a nosso ver, são as românticas.

Claro está que há tópicos no teatro de Dumas Filho que ligam fortemente este dramaturgo ao teatro de Diderot. O apelo à contemporaneidade e o uso da fala cotidiano é um indicativo de uma tendência mais realista, e isto é seguido pelos autores do chamado Realismo Teatral Brasileiro. Aparentemente, esta grande lição foi tomada ao pé da letra por Alencar, como levanta Faria (1993, p. 25), que afirma que “Com o realismo teatral, a cena francesa assistiu ao abandono progressivo do argumento histórico [...] aspectos que cederam lugar ao pitoresco do mundo contemporâneo e à prosa do cotidiano”. Há um problema ao se afirmar que no Brasil Alencar foi um dos precursores desse tipo de trabalho; assim como há problema em afirmar que Dumas Filho teria sido pioneiro na França. Já havia contemporaneidade e cotidiano em Diderot e seus seguidores (sobretudo Mercier), como também já havia no Martins Pena dos anos 1840. Basta que nos lembremos de peças como *Os dois ou o Inglês maquinista*, que trazia contemporaneidade ao tratar das leis para “inglês ver” e cotidiano ao retratar as visitas familiares tão comuns à época.

Outrossim, é preciso que pensemos também sobre o público a que se dirige Dumas Filho, principalmente no tocante à classe a que se dirige. O drama burguês de Diderot e Mercier falava a seus contemporâneos, notadamente os burgueses, com suas lições de moral e chamadas à ação, o que pode ser compreendido como um teatro eminentemente revolucionário, instigando uma parcela dominada a se insurgir contra os dominantes. Poderíamos dizer que Dumas Filho faz o mesmo, uma vez que constrói um entrecho burguês, voltado à classe burguesa. Mas que dizer dessa classe? A burguesia, quando escreve Dumas Filho, já é classe dominante, com valores bem estabelecidos. A intenção de sua peça, *A dama das camélias*, ao requeitar as ideias de Diderot era adular a família, a moral e os bons costumes burgueses, tendo como meta última o capitalismo. Do fundo à forma, há uma distinção muito acentuada nas intenções das duas épocas de dramas burgueses. É preciso,

então, para entendermos melhor o que se passava, analisar mais quem são esses burgueses do século XIX (dos anos 1850 para sermos mais exatos) para, num só lance, entender que realismo ou Realismo é esse.

1.2. Bourdieu leitor de Flaubert

Para compreender o espírito que propiciou as discussões formais e teóricas acerca da arte literária de meados do século XIX na França, é imprescindível compreendê-lo em sua relação aos acontecimentos daquela época. Tencionaremos mostrar como há uma cesura na produção artística quando do Golpe de Estado de Luís Bonaparte. Há, em decorrência do golpe, um recrudescimento de certo idealismo na arte e também o surgimento de uma vertente artística oposta. Citemos o depoimento de dois autores sobre o golpe e sobre a arte da época:

Tudo era falso: falso exército, falsa política, falsa literatura, falso crédito e mesmo falsas cortesãs [...] falso realismo, falso crédito e mesmo falsas mundanas (...). E essa falsidade (...) aplicava-se sobretudo na maneira de julgar. Desejava-se uma atriz, mas como boa mãe de família. Exigia-se que a arte fosse moral, que a filosofia fosse clara, que o vício fosse decente, que a ciência se colocasse ao alcance do povo. (FLAUBERT *apud* BOURDIEU, 1996, p. 76)

O 2 dezembro fisicamente me despoliticou. Não há mais ideias gerais. (BAUDELAIRE *apud* BOURDIEU, 1996, p. 76)

Os dois revoltados escritores protestam principalmente pela tentativa, pós-golpe, de instauração de uma arte idealista. O falso, como repete várias vezes Flaubert, será seguido por muitos. É precisamente à obra ‘de família’ que o Realismo revolucionário de Flaubert se oporá. As críticas feitas às famosas obras teatrais da época tem como diapasão a inocuidade de sua discussão sobre a sociedade. Os jornalistas, escritores, teatrólogos, numa falsa pregação da moral, escondem os malefícios do regime e, falando o que a burguesia queria ouvir, silenciam o poder crítico da arte. É interessante notar que, apesar de uma ligação inevitável entre o teatro burguês de meados do século XIX e o ideário de Mercier e Diderot, não há nenhuma discussão que poderia expor à vergonha pública o tirano. Na verdade, quando muito, há apenas a identificação do público com o que está sendo retratado no palco.

Durante o regime de Napoleão III, a arte ficou dividida entre os autores do grupo de Flaubert (do qual fazia parte Baudelaire) e a escola moral e moralizante de Dumas Filho e companhia (dos idealistas e/ou ditos realistas). O grupo encabeçado por Flaubert frequentemente escrevia textos criticando veementemente o idealismo das produções teatrais

de sucesso. A indignação de um Baudelaire à obra *Gabrielle*, de Augier⁹, é um exemplo das diferenças entre os autores. Assim escreve Baudelaire:

Um tabelião! Vejam-na, essa honesta burguesa, arrulhando amorosamente sobre o ombro de seu homem e fazendo-lhe olhos enlanguescidos como nos romances que leu! Vejam todos os tabeliões da sala aclamando o autor que os trata de igual para igual, e que vinga de todos esses patifes que têm dívidas e acreditam que a profissão de poeta consiste em exprimir os movimentos líricos da alma em um ritmo regulado pela tradição! (*apud* BOURDIEU, 1996, p. 90)

A consistência do drama burguês residia à época de Diderot e Mercier, principalmente na valorização do pequeno trabalhador, apontando que este era a mola mestra da sociedade e não os reis e aristocratas. Vemos o desfile das emoções honestas de Diderot e seus pais de família, não como endosso às suas atitudes, mas como uma crítica ao tipo de arte que valoriza apenas a vida dos reis. Em suma, o drama burguês do século XVIII é uma crítica ao gênero trágico e suas limitações. Tanto assim é que Mercier exorta os autores a abandonarem a tragédia para escrever dramas, como citamos linhas atrás. O uso do que é contemporâneo (uma das mais fortes características do drama burguês) no teatro do grupo encabeçado por Dumas Filho e Augier, por outro lado, apresenta os elementos sem apresentá-los em sua crueza. Tal posicionamento faz com que as obras falassem da burguesia, mas sem criticar a classe que agora é dominante, crítica que é um dos objetivos do drama burguês como pensara Mercier. Tal expediente apenas serve aos interesses escusos do Estado e silencia a população francesa. Para isso servem as investidas de Napoleão III:

A exaltação do dinheiro e do lucro vai ao encontro das estratégias de Napoleão III: para assegurar a fidelidade de uma burocracia mal convertida ao “impostor”, gratifica seus servidores com emolumentos faustosos e com suntuosos presentes; multiplica as festas, em Paris ou em Compiègne, para as quais convida, além dos editores e dos patrões de imprensa, os escritores e os pintores mundanos mais ortodoxos e mais conformistas, como Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsard, Paul Féval, ou Meissonier, Cabanel, Gérôme e os dispostos a conduzir-se como cortesões, como Octave Feuillet e Viollet-le-Duc¹⁰ [...]. (BOURDIEU, 1996, p.65)

A exaltação do dinheiro e, principalmente, a gratificação aristocrática, silenciam os artistas num primeiro momento e também acabam por tolher da sociedade qualquer centelha revolucionária. Augier, ao falar sobre a poesia de um tabelião ou de um pequeno comerciante,

⁹ A heroína de *Gabrielle* se casa com um tabelião qualquer e vive uma vida enfadonha, mas quase antes de cometer adultério com um poeta, vacila e percebe o marido exemplar a quem iria trair. A percepção de seu erro é finalizada numa declaração de amor que afirma que o verdadeiro poeta é o pai de família, e este é o tabelião.

¹⁰ Octave Feuillet é eleito membro da Academia Francesa em 1862; Jules Sandeau em 1858; François Ponsard em 1855; Meissonier é o pintor que retrata heroicamente o Napoleão mais famoso e seu sobrinho, Napoleão III; Cabanel era amigo de Napoleão e pintou obras para decorar os palácios imperiais; etc.

mostra ao público que está tudo bem. Aponta para a questão do dinheiro e informa que o amor está longe do arrebatamento, próximo da calma. O processo que se instaura, nesse tipo de teatro, não poderia ser mais pernicioso, uma vez que, mostrando como é bom viver uma época como a que corria (quando os honestos homens podem se assegurar de seu papel principal no mundo), amputa o sonho de Mercier, de um teatro voltado para discutir os problemas da sociedade. Há a sociedade no novo drama burguês, mas esta é retratada, não criticada. A luta de classes que havia sido ensejada por Mercier é também silenciada em detrimento da nova classe burguesa que surge inflamada por Napoleão III. O burguês outrora politicamente inferior, agora domina todos os campos da produção econômica e só é pintado com tintas positivas. Fecha-se os olhos aos reais problemas da sociedade francesa, desde 1845 padecente de um ritmo de vida exploratório e opressor. Parafraseando Marx e Engels, Oehler (1997, p. 30) informa o quadro histórico:

Custos de vida ascendentes, salários cada vez menores, condições de trabalho funestas em fábricas e oficinas, dependência servil para com os empresários, condições de moradia indignas, em consequência disso, escrófala, raquitismo, mortalidade infantil e de bebês de colo, mendicância, criminalidade, suicídio [...] A marcha desses acontecimentos intranquiliza os liberais dominantes, mas não chega a abalar sua convicção básica de que tinha erigido de fato a melhor de todas as ordens sociais possíveis.

A burguesia ascendente, que dominava política e socialmente a França pós-1848, pode se tranquilizar. A classe dos satisfeitos não irá ser incomodada pela literatura de massa que surgia, pois, eram os novos heróis e seu padrão social era reforçado pelos Augier e Dumas Filho. O distanciamento entre o intelectual e a nova classe burguesa é evidente:

Não se pode compreender a experiência que os escritores e os artistas puderam ter das novas formas de dominação às quais se viram sujeitos na segunda metade do século XIX, e o horror que a figura do burguês por vezes lhe inspirou, se não se tem uma idéia do que representou a emergência, favorecida pela expansão industrial do Segundo Império, de industriais e de negociantes com fortunas colossais (como os Talabot, os De Wendel ou os Schneider) (BOURDIEU, 1996, p. 64)

Um ponto aqui é muito importante que se ressalte. Ocorre que a burguesia, com seus valores e ideais no século XIX, é a classe opressora dos pobres. É agora o tirano inominado de Mercier. A intelectualidade é oprimida e/ou vendida aos interesses do “impostor” (o imperador) e dos grandes capitalistas. Os autores revoltados entram em choque com a nova tendência, saem dos convívios nos salões de baile oferecidos por Napoleão III e passam a

frequentar ambientes neutros, como cervejarias. A diferença entre o “estilo urso do homem de letras” em meados do século XIX é totalmente oposto aos escritores da época de Diderot, que, inclusive, frequentava a sociedade e era visto como um grande pensador: “Estamos longe das sociedades eruditas e dos clubes da sociedade aristocrática do século XVIII [...] Os gostos dos novos-ricos instalados no poder voltam-se para o romance, em suas formas mais fáceis [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 65-66) e para as peças da Escola do Bom Senso, que eram as obras da moda.

O homem de letras do teatro que tentasse dar uma guinada no conformismo da época era rechaçado. Como exemplo, poderíamos citar o programa teatral dos Irmãos Goncourt que lançaram um programa bastante semelhante ao proposto por Diderot no século anterior: “A fala comum entraria no lugar dos períodos pretensiosos e bombásticos, o cenário teria alguma conexão com a ação, os atores deveriam pronunciar suas falas como seres humanos (...) e o mais ousado dos pontos, a peça deveria conter uma ideia, política ou de qualquer outra natureza” (*apud* GASSNER, 1980, p. 55). Em linhas gerais, poderíamos dizer que tal programa não diferiria muito do programa seguido pela Escola do Bom Senso, ou do chamado teatro realista à época. Na verdade, tratava-se de impingir ainda mais realismo nas peças. No entanto, ao crescer a dosagem, à Mercier, de ideias políticas, os Irmãos Goncourt cometeram um erro. Sua *Henriette Maréchal*, peça que não fazia concessões aos valores burgueses, foi duramente rechaçada e vaiada (e não mais representada durante os anos 1860). Só em 1885 a peça seria rerepresentada com sucesso.

Para os Irmãos Goncourt, o problema geral das peças ditas realistas era sua carência de uma técnica que fugisse da intriga: “[...] era muito raro encontrar um desfecho que não fosse provocado pelo fato de alguém escutar intrusamente uma conversa ou interceptar uma carta” (*apud* GASSNER, 1980, p. 55); sua ausência de ideias e abundância de moralidade. O ressoar do conformismo social que sempre incomodava.

Podemos ver como ocorre isso na obra mais famosa do período, *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho. Se observarmos a personagem Margarida, veremos uma cortesã que, satisfeita em viver às custas do abastado Conde de Giray, relaciona-se com o jovem Duval, que, por sua vez, vive às custas do pai. Na peça, não há trabalhadores como personagens de destaque, a pouca pobreza e classe média retratadas na peça são simplesmente decorativas. E as perguntas sobre a inocuidade da sociedade da época, que obriga um casal de namorados a se afastar por pressão da sociedade, não são feitas: por que as coisas precisam ser assim? Eis a pergunta que nunca foi feita na peça. Por mais que haja uma mostra de uma crítica à questão dos interesses (representada na personagem Prudência, uma personagem que

existe para enaltecer a bondade de Margarida), não há seu aprofundamento. O casamento é celebrado como único caminho e, eventualmente, limpeza de passado. O encaminhamento honroso dos filhos emociona, e a sociedade é um empecilho ao amor de Margarida e Armando, mas não algo a ser destruído para renascer:

Margarida — Então quer que eu deixe Armando para sempre?

Duval — É preciso!

Margarida — Isso nunca! Me separar de Armando, agora, não seria apenas, uma injustiça, mas um crime. Então não sabe o que somos um para o outro? Não sabe que não tenho amigos, nem parentes? Que me perdendo ele jurou ser tudo para mim, e que fiz de sua vida a minha vida? Não sabe então que eu sofro de uma moléstia incurável, que tenho pouco tempo para viver e que fiz de meu amor, esperança dos meus dias? Deixar Armando, antes me matar de uma vez.

Duval — Vamos, minha filha, calma e nada de exagero; a senhora é bonita, moça, e está tomando por uma moléstia do cansaço de uma vida um pouco agitada [...]

Margarida — Nunca amei, nem nunca hei de amar como estou amando!

Duval — Está pronta a tudo sacrificar por meu filho; mas se Armando aceitar o seu sacrifício que Sacrifício poderá oferecer-lhe em troca? Irá desfrutar a sua mocidade e depois, o que acontecerá quando vier o fastio? Porque o fastio há de vir... Se for um homem como os outros, há de abandoná-la, atirando-lhe o passado no rosto e dizendo que todos fazem o mesmo; se for um homem de bem casa-se com a senhora, ou pelo menos, fica ao seu lado. E esta ligação, ou este casamento, que não teve a castidade por base, a religião por apoio, nem a família por resultado? Seria desculpável no rapaz, mas nunca no homem maduro... Que aspirações poderia ter, que carreira poderia seguir? E eu, que recompensa iria receber do filho por quem me sacrifiquei durante vinte anos? (DUMAS FILHO, S/D, 31-32)¹¹

A revelação do futuro feita pelo pai de Armando mostra que contra a sociedade não há nada a fazer. Apesar de o casamento poder mostrar o amor dos dois ao mundo, não os salvaria do julgamento social. O conformismo ante isso é patético e o próprio Flaubert, ao descobrir que comparavam Emma Bovary a Margarida, proclama o absurdo: “[...] se finge confundir-me com o jovem Alex. Minha Bovary é uma dama das camélias agora. Bum!” (*apud* BOURDIEU, 1996, p. 117). Inevitavelmente, temos um tipo de obra literária conformista, que, em vez de ser um drama burguês para vociferar contra os facínoras, toma de empréstimo a forma proposta por Mercier e Diderot, mas amputa as potencialidades de sua carga crítica. E é no teatro, para Bourdieu(1996, p. 89-90), que os autores mais serão reacionários:

¹¹ Um ponto assaz peculiar da peça é a extensão da fala das personagens. Em alguns pontos, temos discursos de quase página inteira. Isso feriria qualquer intenção de captar a fala real, principalmente porque são discursos ininterruptos e que não são combinados com pantomima.

Os representantes da “arte burguesa”, que são na maior parte escritores de teatro, estão estreita e diretamente ligados aos dominantes, tanto por sua origem quanto por seu estilo de vida e seu sistema de valores. Essa afinidade, que é o princípio mesmo de seu sucesso em um gênero que supõe uma comunicação imediata, portanto uma cumplicidade ética e política, entre o autor e seu público, assegura-lhes não apenas importantes proveitos materiais – o teatro é de longe a mais rentável das atividades literárias –, mas também toda a espécie de proveitos simbólicos, a começar pelos emblemas da consagração burguesa, a Academia especialmente [...] São autores como Émile Augier e Octave Feuillet que oferecem ao público burguês obras de teatro percebidas como “idealistas” (por oposição à corrente dita “realista”, mas igualmente “moral” e moralizante, que será representada no teatro por Dumas Filho e sua *Dama das Camélias*, e também, mas de outro modo, por *Henriette Maréchal*, dos irmãos Goucourt): esse romantismo adocicado, do qual Jules de Goucourt exprime bem a fórmula geradora quando chama Octave Feuillet de “o Musset das famílias”, subordina o romanesco mais descabelado aos gostos e às normas burguesas, celebrando o casamento, a boa administração do patrimônio, o estabelecimento honroso dos filhos.

Quando Bourdieu fala do público da arte burguesa, está se referindo aos eleitores do futuro Napoleão III. A sintonia entre receptor e emissor é a base de sustentação do idealismo e do tal realismo (que é grafado por Bourdieu em minúsculas) que silenciaram o ímpeto romântico para receber as benesses de um público burguês. Ou seja, o idealismo e o dito realismo enalteciam os valores, a moral, os bons costumes que interessavam a burguesia e apagavam tudo o que poderia ser crítico ao novo regime e ao *status quo*.

Os próprios autores assumiam textualmente tal intenção. Para eles, a sociedade precisava ser, antes de tudo, preservada: “Toda literatura que não tem em vista a perfectibilidade, a moralização, o ideal em uma palavra, o útil, é uma literatura raquítica e malsã, natimorta.” (DUMAS FILHO *apud* BOURDIEU, 1996, p. 91), ou o Augier que defende os “sentimentos verdadeiros”, que nada mais são do que amor pela família e pela sociedade. (Cf. BOURDIEU, 1996, p. 97).

É Flaubert e Baudelaire quem darão o tom crítico ao moralismo. A falsa perfectibilidade, falsidade, cuja arte se escrevia pelos autores burgueses do cotidiano, é preciso combater. A utilidade é contraposta com a “inutilidade” da *arte pela arte*. Não servir ao público. Baudelaire (*apud* BOURDIEU, 1996, p. 82) se revoltará particularmente contra toda essa perfectibilidade:

Desde algum tempo, um grande furor de honestidade apoderou-se do teatro e também do romance (...). Um dos mais orgulhosos sustentáculos da honestidade burguesa, um dos cavaleiros do bom senso, o Sr. Émile Augier, fez uma peça, *La ciguë*, em que se vê um rapaz turbulento farrista e bebedor (...) apaixonar-se (...) pelos olhos puros de uma moça. Viram-se grandes libertinos (...) buscar no ascetismo (...) amargas volúpias desconhecidas. Isso

seria belo, embora bastante comum. Mas ultrapassaria as forças virtuosas do público do Sr. Augier. Creio que ele quis provar que no fim sempre é preciso *tomar juízo*.

A libertinagem deveria ser sempre combatida com juízo. Os comportamentos fora do padrão burguês deveriam ser castigados. Essa relação entre o público e a obra, que deve ser feita para moralizar e endireitar a sociedade, é fruto de um idealismo teórico. Zola (1982, p. 114), ao escrever sobre o Dumas Filho é incisivo:

O Sr. Dumas [Filho] emprestou seu espírito a todas as personagens; os homens, as mulheres, até crianças, nas suas peças, jogam com as palavras, essas famosas palavras que frequentemente determinaram o êxito. Nada de mais falso nem de mais cansativo; isso destrói toda a veracidade do diálogo. Enfim, o Sr. Dumas Filho, que é antes de tudo o que se chama homem de teatro, nunca hesita entre a realidade e uma exigência cênica; ele torce o pescoço da realidade.

O que Zola informa é que o realismo alcançado pelos autores da escola do bom senso, nada mais é que idealismo, principalmente em decorrência de seu apego ao “teatral”; em outras palavras, ele prefere criar personagens espirituosos mesmo que estes fujam do real. A linguagem das personagens é semelhante, independentemente de diferenças etárias, de gênero e classe social.

O aspecto mais notório que podemos depreender dos autores da escola do bom senso é o apego ao moralismo e à lei. Tudo aquilo que os dramaturgos de tal escola considerasse inadequados deveria ser rechaçado. O obtuso pensamento de reparador da sociedade serviu como uma luva para os interesses da classe que Dumas Filho representava. O elo estava formado e só era dado ao público aquilo que o agradasse.

A acusação tanto de Bordieu, na contemporaneidade, quanto de Zola, no século XIX, é uma só: a falta de real naquilo que se alcunhava realismo. Uma vez que, por exigências cênicas, de espírito ou morais, houvesse idealização não há de se ter Realismo. Roubine, como citamos linhas atrás, ao falar do retorno ao drama burguês após o fracasso dos Burgraves não se refere ao surgimento de uma corrente realismo aos moldes flaubertianos, mas sim de um retorno às discussões do que é contemporâneo e um afastamento da grande história, mas não há o esquecimento da idealização romântica, que molda a realidade, com a liberdade de invenção (Cf. ROUBINE, 2003, p. 106). Tomemos como exemplo o trecho:

A cena que se passou teve lugar numa segunda-feira. Já lá se foram quatro dias, hoje é sexta-feira, amanhã será sábado, não um sábado como outro qualquer, mas um sábado véspera de Sant'Ana.

São dez horas da noite. Os sinos tocaram a recolher. Augusto está só, sentado junto de sua mesa, tendo diante de seus olhos seis ou sete livros e papéis, pena e toda essa série de coisas que compõem a mobília do estudante.

É inútil descrever o quarto de um estudante. Aí nada se encontra de novo. Ao muito acharão uma estante, onde ele guarda os seus livros, um cabide, onde pendura a casaca, o moringue, o castiçal, a cama, uma, até duas canastras de roupa, o chapéu, a bengala e a bacia; a mesa onde escreve e que só apresenta de recomendável a gaveta, cheia de papéis, de cartas de família, de flores e fitinhas misteriosas, é pouco mais ou menos assim o quarto de Augusto. (MACEDO, S/D, p. 6)

Apesar do inegável realismo e apego ao contemporâneo do autor, cremos que poucos diriam que a obra *A moreninha* pertence ao período Realista. Portanto, a obra pode sim, ter laivos de apego ao contemporâneo, mas nem por isso deixará de ser romântica, visto seu fim idealizador e também moralizador, tão ao gosto da época.

No campo do teatro francês, para se fazer algo seria, então, preciso desnutrir o egocentrismo do público. “Não há mais nada”, diz Flaubert e o revide vem com a estética antiburguesa. Omitir-se aos assuntos do estado, neste ponto, tem caráter fundamental, visto que é em razão de ignorar os assuntos do imediatamente contemporâneo que se nega o que o público quer ouvir. Pintando tanto o alto quanto o baixo, a riqueza e a pobreza, Flaubert institui uma nova forma de encarar o real, uma maneira que expulsa o agrado às normas da arte burguesa e, principalmente, das honrarias. Em outras palavras, a arte pela arte, conforme assim pensada, era neutra politicamente – numa tentativa radical de se afastar de uma posição desconfortável ao se aproximar dos novos líderes políticos da França – e apresentava conteúdo que feria a moral, uma vez que pintava com a mesma pincelada todas as parcelas sociais. Esse sentimento traduz-se, principalmente em Flaubert, num ódio às obras de arte que adulam o público e rebaixam-se para serem inteligíveis a este:

A preocupação de manter-se a distância de todos os lugares sociais (e dos lugares-comuns nos quais comungam aqueles que os ocupam) impõe a recusa de regular-se pelas expectativas do público, de segui-las ou de antecipá-las, como fazem os autores de peças de sucesso ou de folhetins. Flaubert, que sem dúvida leva mais longe que qualquer outro esse *parti pris* de indiferença, reprova Edmund de Goncourt por ter-se dirigido ao público, no prefácio dos *Frères Zemganno* [Irmãos Zemganno], para explicar-lhes as intenções estéticas da obra: “Que necessidade tinha de falar ao público? Ele não é digno de nossas confidências”. E escreve a Renan, a propósito de *Prière sur l' Acropole* [Prece sobre Acrópole]: “Não sei se existe em francês

uma mais bela página de prosa! (...) É esplêndido e estou certo de que o burguês não compreende patavina. Tanto melhor!”(BOURDIEU, 1996, p. 98).

A *arte pela arte* flaubertiana é um descaso com o público, principalmente para chocá-lo, utilizando temáticas e estruturas formais estranhas à época. O público, que é o mesmo público que, no sufrágio universal, mostrara sua incapacidade de compreender os liames da política do futuro Napoleão III, é o inimigo e assim deve ser tratado. As críticas (e julgamento) à *Madame Bovary*, *As flores do male Henriette Maréchal* são exemplos desse embate. A produção literária é análoga à situação do “ame-o ou deixe-o”. Poucos fizeram como Victor Hugo e se exilaram, outros, como o grupo Realista de Flaubert, esqueceram o público, as benesses concedidas pela Academia ou pelo Estado e avançaram implacavelmente com sua obra:

Como não supor que a experiência política dessa geração, com o fracasso da revolução de 1848 e golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte, em seguida à longa desolação do Segundo Império, desempenhou um papel na elaboração da visão desencantada do mundo político e social que vai de par com o culto da arte pela arte? Essa religião exclusiva é o último recurso daqueles que recusam a submissão e a abdicação: “o momento era funesto para os versos”, como escreverá Flaubert em prefácio às *Dernières chansons* de seu amigo Louis Bouilhet. “As imaginações, assim como as coragens, encontravam-se singularmente rebaixadas, e o público, assim como o poder, não estava disposto a permitir a independência do espírito”. Quando o povo manifestou uma imaturidade política que se iguala apenas à covardia cínica da burguesia, e quando os sonhos humanistas e as causas humanitárias foram escarneados ou desonrados por aqueles mesmos que faziam profissão de os defender – jornalistas que se vendem a quem der mais, antigos “mártires da arte” que se tornam sentinelas da ortodoxia artística, literatos que favorecem um falso idealismo de evasão em suas peças e em seus romances “honestos” – pode-se dizer, com Flaubert, que “não há mais nada” e que “é preciso encerrar-se e continuar, de cabeça baixa em sua obra, como uma toupeira”. (BORDIEU, 1996, p. 77)

A única via era o exílio (real ou literário), o idealismo dos romances e dramas honestos era dado por autores de pouca ou nenhuma relevância, a arte da escrita assim poderia ser resumida: textos que cediam ao público e ao regime imperial de Napoleão III e os autores que não cediam ao público, atacando, por muitas vezes, a moral e impondo uma estética artística que era estranha aos elementos dominantes à época. De modo geral, os autores idealistas podem ser reunidos sob a égide da adulação do público. A lógica da criação estética deste grupo é simples: “[...] adulam o público devolvendo-lhe sua própria imagem sob a

forma de heróis com a psicologia diretamente transcrita da vida cotidiana da pequena burguesia. [...] sensaborias idealistas [...] efusões sentimentais dos Augier e Feuillet” (BOURDIEU, 1996, p. 110). Ou seja, é devolver ao público burguês seu retrato retocado e adulador. Bem diferente o retrato dado pelos autores de uma estética anti-burguesa, como Flaubert e Baudelaire, uma vez que, ao mostrar o público burguês em seus textos propunham, num jogo revolucionário. Ao inserir o cotidiano burguês, como em *Madame Bovary* ou *Educação Sentimental*, tudo conspira para reforma, para crítica. A burguesia torna-se alvo:

A estética antiburguesa pressupõe que o artista/escritor oriente sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será como que “maquiada” para ela – e algo – se possível, sem que ela própria o perceba. “Alvo” significa vítima em efígie, sendo que a condenação – levada à cabo simplesmente pela exposição – é feita com vistas a um outro público, ainda não visível ou localizável, a que Sartre chama *le public virtuel*. (OEHLER, 1997, p. 15)

Ou seja, enquanto que nas obras de endosso, o burguês é retratado como um novo herói (o bastião da moral), nas obras antiburguesas, ele é o alvo a ser criticado, pois, a simples exposição de sua vida é sempre-já crítica. O trabalho de toupeira de Flaubert tem o potencial de implodir a moral burguesa. Mostrar à burguesia um retrato nada lisonjeiro de como ela era, mostrar a burguesia como ela deveria se ver. Do outro lado, temos os artistas que, oriundos da classe burguesa, continuaram a endossar os ideais desta classe. A arte estava condenada nas mãos desses artistas burgueses, como interpreta Oehler (1997, p. 55): “[há no artista burguês] [...] um secreto desprezo pela arte [...] [ele é] o principal responsável pela calamitosa relação do burguês com as artes”.

Importa frisar, no entanto, que tal omissão (aos assuntos do estado) não pode ser visto como uma alienação do projeto estético antiburguês. Na verdade, a própria composição flaubertiana (e do seu grupo antiburguês) reforça a conexão entre a vida das personagens (como o protagonista de *Educação sentimental*), pois ao mostrar personagens “sob o efeito” da alienação burguesa está a refletindo e não representando. Nas palavras de Oehler (2004, p. 39-42):

[...] tais textos não são parte da falsa objetividade [dos idealistas], da ideologia negativa da segunda metade do século XIX [...] pois eles não a (re)produzem, mas a refletem. [...] [há] [...] uma ampla conexão causal sócio-psicológica, que, por motivos políticos, literários e históricos, dificilmente poderia ser expressa de outro modo senão com auxílio de analogias e sugestões poéticas [...] conexão, pois, entre as estruturas psíquicas das personagens do romance

[*Educação...*], que são simultaneamente sujeitos e objetos da história, e o próprio curso da história mundial. De tal maneira que [*Educação*] é narrada como o *roman vrai* cuidadosamente estruturado da sociedade burguesa, como uma psicanálise *avant la lettre* do fracasso da Revolução.

Ou seja, por trás da aparente alienação das obras dos autores verdadeiramente realistas, do grupo de Flaubert, há um romance real da burguesia sendo narrado.

É possível encaixar, sob a estética do Realismo, portanto, os autores que foram críticos da moral. Este fato, que apressadamente pode impressionar pelo niilismo, provoca um sério debate sobre a moral e sobre a sociedade. Pois, se a sociedade é doente, como poderia uma obra literária endossar a moral de tal sociedade? A intenção de esbofetear a sociedade traduz-se numa tentativa de restaurar essa sociedade. O realismo teatral de meados do século não apresentava essa intenção, uma vez que seu grande objetivo era endossar a prática dos dominantes e, principalmente, endossar uma visão idealista da época. A crítica, ao que nos parece, também se resume à estrutura, como aventa Bourdieu, e vai englobar toda uma geração de artistas que souberam se impor sendo indiferentes aos gostos mundanos do público:

Seu culto da forma e da neutralidade impessoal os faz aparecer como defensores de uma definição “imoral” da arte, sobretudo quando, com Flaubert, parecem pôr sua pesquisa formal a serviço de um rebaixamento do mundo burguês. A palavra “realismo”, sem dúvida quase tão vagamente caracterizada, nas taxinomias da época [...] permite englobar na mesma condenação não apenas Courbet, alvo inicial, e seus defensores, com Champfleury à frente, mas também Baudelaire e Flaubert, em suma, todos aqueles que, pelo fundo ou a forma, parecem ameaçar a ordem moral e, por aí, os próprios fundamentos da ordem estabelecida. (BOURDIEU, 1996, p. 93)

A ordem moral e estética é quebrada, o exemplo de Flaubert é o modelo a se seguir nesse sentido. Sua *Educação sentimental*, que já aponta para um retrato da mediocridade e da ociosidade burguesas, é esteticamente diferente de seus pares pela pintura total (como Manet), mas também por elemento que será a tônica do Realismo que queremos esboçar: narrar o que é desnecessário. São ações que demoram a ocorrer, o detalhe insignificante, fatigante e fastidioso, como no trecho:

O teto baixo e branco refletia uma claridade crua. Frederico, em frente dela, reparava-lhe na sombra das pestanas. Via-a levar o copo aos lábios, partir a fatia de pão; o medalhão de lápis-lazúli que ela usava no pulso, preso por um cadeado de ouro, tintinava de vez em quando ao tocar no prato [...] Às vezes, pelas vigias, via-se passar o costado de um barco que abordava o navio para

tomar ou largar passageiros. As pessoas abancadas chegavam às aberturas e designavam as regiões ribeirinhas (FLAUBERT, 1963, p. 9)

Ora, o que vemos aqui é uma descrição do fastio que envolve tudo. O fastio que não poderia nunca ser escrito. É uma espécie de literatura que relata a mais absurda mediocridade que, pelo tom, não poderia figurar como objeto de descrição, visto que não tem função para a ação do romance. É como se Flaubert quisesse mostrar o real e esse real é imprestável. Assim resume Bordieu a estética de Flaubert e o Realismo:

Produz [Flaubert] escritos tidos como “realistas” (sem dúvida em razão de seu objeto) que contradizem a definição *tácita* do “realismo” no fato de que são escritos, de que têm “estilo”. O que, vemo-lo sem dúvida melhor agora, está longe de ser evidente. O programa que se anunciava na fórmula “escrever bem o medíocre” mostra-se aqui em sua verdade: trata-se de nada menos que *escrever* o real (e o não de o descrever, de o imitar, de o deixar de alguma maneira produzir-se a si próprio, representação natural da natureza); ou seja, fazer o que define propriamente a literatura, mas a propósito do real mais insipidamente real, mais ordinário, mais insignificante que, por oposição ao ideal, não é feito para ser escrito (p. 116).

O real que é escrito pelo Realismo é o puro. É o tédio da sociedade. Não há idealismo e, para exacerbar o realismo, pode-se passar várias linhas descrevendo o zumbido de uma mosca ou longa descrição sobre os aspectos mais tenebrosos de um cadáver no chão. É evidente que esta é a fórmula de Flaubert que tanto influenciou a ficção. Um sistema que nos é tão familiar que não nos damos conta dele (Cf. WOOD, 2012, p. 47-50). Quase ao acaso, tomemos:

A rua ainda estava molhada, mas o ar ficara limpo, e, quando saímos da sombra dos conjuntos residenciais, pudemos sentir os raios de sol de outono, que de certa forma espantaram o mau humor com que tínhamos passado a manhã. O rapazinho assobiava uma melodia de Gershwin, e Rada, de repente, mostrou-me um livrinho fino, em cuja capa havia uma carrocinha de lixo e uma vassoura, enquanto o título, para minha surpresa, prometia um ensaio crítico sobre o culto da personalidade. (KLÍMA, 1993, p. 80)

A estória quase autobiográfica de *Amor e lixo*, de Ivan Klíma, mostra esse tipo de trabalho de artista global, que por um lado apresenta o detalhe que pulsa, mas tão integrado ao plano geral do olhar que não percebemos. Teríamos, então, uma espécie de literatura que preza pelo tanto pelo impactante quanto pelo entediante, ambos podem ser tema. O texto criado pelo grupo de Dumas Filho e companhia não procede assim. Se tomarmos como

exemplo mais uma vez a peça de Dumas Filho, verificaremos que ali não há espaço para o tédio, pois há espaços temporais que funcionam como um *fast forward* para o que é digno de narrar. A tediosa vida de Frederico, na *Educação Sentimental*, as suas andanças de *flâneur* são descritas. Os velhos nas janelas também. *A dama das camélias*, por assim dizer, é só tensão e impacto. A técnica Realista por excelência será, a nosso ver, a pincelada global que capta o real de cima para baixo e de um lado para o outro. E isso era algo estranho à arte idealista, que priorizava o momento e o acontecimento. No entanto, durante todo o percurso desse primeiro capítulo algumas perguntas permanecem e temos certeza que nossos leitores também as fizeram: que Flaubert, da narrativa, tem a ver com o texto teatral? Se a técnica dos ditos realistas não era Realista, quem foi, no teatro, Realista?

É preciso, conforme entendemos, alargar nossos horizontes porque, no teatro, tal prodígio só seria possível com Zola.

1.3 *Émile Zola*: o teatro contra todos

A busca por um processo mimético Realista é expandido com Zola. A iniciativa de colocar no palco o Realismo iniciado por Flaubert no romance é encampada pelo autor de *Germinal*, que teorizou e escreveu sobre o gênero. Primeiramente, seus olhos voltam-se para os textos clássicos. O escritor francês inicia uma desconstrução da tradição aristotélica da tríade teatral: “exposição-clímax-desfecho” que imperou durante séculos nos palcos franceses, principalmente informando que tal relação de situações não é possível de ocorrer na vida cotidiana. O dramaturgo tenta – tal qual fez Flaubert no épico (e o próprio Zola também) – captar a vida real como um clique de câmera fotográfica. No clique fotográfico adentraria como matéria ficcional tanto o belo quanto o feio, o rico quanto o pobre, o sublime e o sórdido, minimizando ao máximo o filtro e captando toda a exposição da cena:

Esse imperativo [da captação total] tem como corolário a recusa de qualquer censura externa (o poder) ou interna (o autor). Nenhuma consideração moral, ou pretensamente moral, seria capaz de atravessar ou limitar o empreendimento [...]. Aceitar esse gênero de coerções é renunciar à perfeita fidelidade que se deve a um modelo. Eis por que o palco, livre de qualquer obrigação de decoro, deve acolher, caso se faça necessário, todas as feiuras sociais, fisiológicas ou outras, uma vez que fazem parte do real e que não se tem o direito de ocultá-las a partir do momento em que se pretende mostrar esse real sem trapaça ou truques. (ROUBINE, 2003, p. 111)

É interessante notar que Zola é o primeiro a reconhecer a dificuldade em discutir as relações entre o texto narrativo Realista e o teatro. Por isso, ele, ao adotar de como as técnicas ficcionais aprimoradas por Flaubert (tais técnicas teriam sido iniciadas principalmente com Balzac e Stendhal, segundo o autor de *J'accuse*) podem ser transpostas para o teatro, pondera:

Nossa crítica corrente [...] estabelece precisamente, em princípio, que não há nada de comum entre um romance e uma obra dramática, quanto ao plano, nem quanto aos procedimentos [...] Podemos dizer, imediatamente, como os estrangeiros, que temos duas literaturas. (ZOLA, 1982, p. 97)

Tentado inverter tal pensamento, Zola mostra que o teatro que era produzido por ele (Naturalista) é o verdadeiro herdeiro de Madame Bovary, e inicia sua preleção falando sobre o termo Naturalista. Para ele, é apenas uma espécie de nomenclatura, uma vez que não se trata de uma técnica fixa de composição literária, mas de uma atitude em relação ao assunto que se quer colocar no papel:

A escola naturalista, pelo próprio testemunho daqueles que dela zombam e atacam [...] Não é o capricho de um homem, o acesso de loucura de um grupo; nasceu do fundo eterno das coisas, da necessidade em que se encontra cada escritor de tomar por base a natureza [...] Sou simplesmente um observador que verifica os fatos [...] Minha opinião pessoal é que o Naturalismo data da primeira linha escrita por um homem. (ZOLA, 1982, p. 88-89)

A teoria de Zola é que a escola naturalista é uma maneira de escrever que preconiza a atitude científica, de observação, numa espécie de criação literária aos moldes dos avanços da ciência do século XIX. Não deixa de ser uma tentativa de mimetização ao extremo, trazendo para o papel (e o palco) a simples imitação. Foge do cabedal logrado por Diderot, visto que Zola dispensava o caráter do gênio pessoal na criação literária. É uma tarefa de observação e anotação. Sua fórmula poderia ser resumida como:

O Naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe. A tarefa foi a mesma tanto para o escritor como para o cientista [...] Assim, não há mais personagens abstratas nas obras, não mais invenções mentirosas, não mais absoluto; porém, personagens reais, a história verdadeira de cada uma, o relativo da vida cotidiana. (ZOLA, 1982, p. 92)¹²

¹² Hoje podem soar controversas e até contraditórias tais afirmações acerca da literatura. Imbuído de uma vontade de legitimar sua prática “científica” de escritor, Zola pisa em terreno espinhoso e, para nós, na contemporaneidade, inaceitável. A possibilidade de haver uma isenção no fazer literário hoje seria quase inocência. Para Zola ficção era sinônimo de mentira. Uma postura que era bastante comum, no entanto, na época, tanto na crítica (Sainte-Beuve poderia ser um exemplo) quanto na escrita.

Os primeiros participantes de um programa literário sempre são mais incisivos e fervorosos defensores de uma estética. Assim é Zola, destruindo qualquer possibilidade de criação no campo da ‘nova literatura’ e enaltecendo o trabalho científico. Um trabalho que põe por terra qualquer tentativa idealística de criar personagens ou situações. Essa perturbação no romance se dará com Flaubert e seu *Madame Bovary*, o qual, de acordo com Zola, consegue estabelecer um nível de isenção aceitável dentro do programa estético idealizado pelo autor de *Germinal*. Para ele era o coroamento de uma estética iniciada anos antes por Balzac e Stendhal, os quais geraram Flaubert, de acordo com o sistema de Zola (1982, p. 100): “Necessito agora escolher na descendência de Balzac e na de Stendhal. Encontro, de início, o Sr. Gustave Flaubert, e é ele que completará a fórmula atual [...] Com o Sr. Gustave Flaubert, a fórmula naturalista passa para as mãos de um artista perfeito”. No romance, apesar de tradicionalmente conhecido como Realista, Flaubert usa a fórmula Naturalista, se aceitarmos o pensamento de Zola. Ou seja, Bourdieu, ao falar de Flaubert e distanciá-lo de nomes como Dumas Filho e E. Augier, está reconhecendo aquilo que no século XIX Zola já havia percebido. Havia algo de essencialmente diferente entre o realismo do grupo idealista encabeçado por D. Filho e o trabalho de toupeira de Flaubert que escreve sobre a burguesia francesa sem devolver uma imagem melhorada. Apenas apresentando sua imagem. Então, segundo Zola, “A obra se torna uma ata, e nada mais; tem somente o mérito da observação exata, da penetração mais ou menos profunda da análise [...] o romancista não é mais que um escrivão que se abstém de julgar e de concluir” (1982, p. 102-3).

A diferenciação que poderíamos fazer entre o grupo dos Realistas de Flaubert e os realistas do teatro francês é que o primeiro grupo não apresentava uma obra que poderia ser interpretada como um libelo à moral e aos bons costumes. O texto “contava-se” por si mesmo, criando uma espécie de co-responsabilidade autoral por parte dos leitores/espectadores. Não cabia ao narrador ou alguma personagens específica dá o tom. A moralidade (ou imoralidade) deveria ser captada pelos receptores. É uma espécie de tomada de consciência de que à literatura não cabe o papel de julgar, de ser um grande inquisidor da iniquidade social. A crueza é que geraria o julgamento por parte dos leitores. Ou nas palavras de Zola (1982, p. 104-105):

[...] o romancista naturalista jamais intervém, não mais que o cientista. Esta impersonalidade moral das obras é capital, porque suscita a questão da moral no romance. Censuram-nos violentamente por sermos imorais, porque pomos em cena patifes e honestos sem julgá-los. Tanto uns como os outros.

Os patifes são permitidos, mas seria necessário puni-los no desenlace, ou pelo menos, esmagá-los sob nossa cólera e nosso desgosto. Quanto aos honestos, mereceriam aqui e ali algumas linhas de elogios e encorajamentos. [...] A honestidade absoluta não existe mais do que a saúde perfeita [...] Dizemos tudo, não fazemos mais uma seleção, não **idealizamos** [...] (grifo nosso)

A grande palavra dessa técnica é a carência de idealização. Não poderíamos, portanto, estender tal aspecto alcançado por Flaubert ao que era realizado pelos realistas-idealistas do grupo que circundava Luís Bonaparte.

Ao falar dos autores teatrais de sua época, Zola inicia um trabalho de readequação das técnicas de Flaubert e como isso poderia ser transposto para o teatro. Isto é o que vem a ser um teatro Naturalista. É interessante notar a listagem e crítica feita por Zola aos principais representantes do realismo da escola do bom senso. E mostra que cada um dos autores pode ser posto sob a égide do idealismo, afastando deles o realismo. O primeiro é Victorien Sardou o qual, segundo Zola (1982, p. 111-112), é

[...] o representante da ação no teatro, da ação endoidecida, dominando tudo, esmagando tudo [...] sua observação é superficial, os documentos humanos que ele traz foram repetidos sem descanso e são apenas habilmente remendados [...] Em outras palavras, o autor de *Os burgueses de Pont-Arcy* nada mais faz que por, em linha de produção, tipos humanos que são repetidos à exaustão, tirando-lhes a vida, tirando-lhes o movimento natural em cada situação.

[E completa] [...] há sempre lá alguma intriga inaceitável, um sentimento falso impelido ao extremo, que serve de eixo a toda a peça, ou bem como uma complicação extraordinária de fatos que uma palavra magia deverá desenredar no final.

Em outras palavras, para Zola, ao usar o requentado *deus ex machina*, Sardou apenas usa velhas fórmulas e não inova no teatro.

A crítica mais contundente e lúcida é dirigida, no entanto, ao jovem Dumas. Para Zola, o autor de *A dama das camélias* seria o representante mais lúcido (do grupo do bom senso) e sua busca pela verdade mereceria elogios, “[...] pouco faltou para que achasse a fórmula completa do Naturalismo”, diz-nos Zola (1982, p. 113). No entanto, de acordo com os critérios estabelecidos pelos textos de Flaubert, o mesmo Zola é duro e incisivo com Dumas Filho, principalmente pelo seu caráter moralista e o fundo interventivo de seus trabalhos no teatro (no romance também):

Segundo minha opinião, houve uma crise em sua vida, o desenvolvimento de uma fenda filosófica, todo um desabrochar deplorável da necessidade de

legislar, de pregar e de converter. Fez-se o substituto de Deus na terra, e desde então as mais estranhas imaginações vieram perturbar suas faculdades de observação. Não mais partiu do documento humano senão para chegar as conclusões extra-humanas, a situações surpreendentes, em plano céu da fantasia [...] O Sr. Dumas emprestou seu espírito¹³ a todas as duas personagens; os homens, as mulheres, até as crianças, nas suas peças, jogam com as palavras, essas famosas palavras que frequentemente determinaram o êxito. Nada de mais falso nem de mais cansativo [...] (ZOLA, 1982, p. 114)

O que mostramos na primeira parte de nosso estudo é endossado por Zola, uma vez que D. Filho institui como parâmetro sua própria experiência de vida e repassa para todos as personagens. Esse é o trabalho do gênio, da criação literária, como os leitores já devem ter percebido. Não é isso que criticamos em D. Filho, mas sim apontamos para que não há nessa intenção por parte do dramaturgo uma forte possibilidade de entendermos seu trabalho como Realista no teatro aos moldes de Flaubert. Para termos esse tipo de autor o filtro idealista ou repressor, de qualquer instância, deveria ser evitado. A peça, conforme pensamento de Zola, deveria se mostrar, não caberia a qualquer personagem analisar ou apresentar as ideias do autor (*raisonneur*) o público que reagisse ao exposto no palco. O decoro já havia sido expulso por Diderot, no entanto, ele volta com força total durante a Escola de Bom Senso¹⁴ e os seus seguidores. Se tomarmos o movimento Realista como algo encabeçado (conscientemente ou não) por Flaubert, surgirão as técnicas e, no transporte para o teatro, elas não foram aplicadas pelo ‘realistas-idealistas’, mas pelo grupo que seria mais tarde liderado por Zola. A desconfiança de Zola pelos autores ditos realistas se estende para outros, como Augier que é, em nossa e na opinião do próprio Zola, o autor mais próximo da Vida do grupo do bom senso. Augier produziu dezenas de peças em que é possível perceber a tentativa de um apego ao ideário Realista (conscientemente ou não). Para Zola, a fórmula naturalista chegou a crescer com o surgimento de Augier: “[...] observação exata, a vida real posta em cena, a pintura de nossa sociedade numa língua sóbria e correta” (ZOLA, 1982, p. 116). No entanto, após os elogios, o autor de *Nana* volta à carga:

¹³ É evidente que Zola persegue um fim que já se provou impossível em dias de hoje, a total negação do caráter ficcional de toda obra literária. Durante todo o ensaio *O naturalismo no teatro*, podemos sentir a repulsa que ele sente pela própria palavra ‘ficção’. Nós, por outro lado, temos outras ideias. O que nos importa na descrição e crítica do teatro francês apresentada por Zola é sua crítica ao ‘realismo’ do grupo teatral encabeçado por D. Filho. E concordamos com Zola, pois, de realistas, os autores da Escola do Bom Senso, só tinham o nome.

¹⁴ De acordo com Carlson (1997, p. 266), na *école du bons sens* “A razão e a moderação substituíram a emoção e o excesso e, talvez ainda mais importante, o dever para com a família e a sociedade foi enfatizado no lugar da exaltação do ego individual”. Uma tendência que refletia os ideais da era Luís Bonaparte.

Seu teatro [de Augier] é frequentemente diminuído por lugares-comuns, figuras executadas *de chic*¹⁵ [pela imaginação, sem modelo], como se diz familiarmente nos ateliês de pintura. Assim, é raro não encontrar, em suas comédias, a jovem imaculada, muito rica, e que não quer casar-se porque se indigna contra o fato de ser desposada por causa de seu dinheiro. Os rapazes são igualmente heróis de honra e de lealdade, que soluçam quando sabem que seus pais adquiriram fortuna pouco escrupulosa. Em resumo, a personagem simpática triunfa, entendendo-se como simpática o tipo ideal dos bons e belos sentimentos, formado sempre no mesmo molde, verdadeiro símbolo, personificação hierática fora de toda observação real. (ZOLA, 1982, p. 117)

Aí está o triunfo da idealização, parece dizer-nos Zola. A investida do autor de *Germinal* é justamente contra o “gênio” que destila sua imaginação onde só deveria, de acordo com Zola, existir observação. A imparcialidade, conforme imaginada por Zola, deveria perpassar toda a ação dramática e Augier comete o mesmo “crime” de Sardou, transforma sua arte em técnica e aplica a todo e qualquer personagem indiscriminadamente, bons são sempre bons e maus sempre maus. Não há meio termo na idealização moralizadora da Escola do bom senso.

É preciso também ressaltar que o teatro tal qual visto por Zola, apesar de sua técnica, tinha um ideal de moralizar também. No entanto, a moralização não ocorria na fala das personagens, como ocorria na Escola do Bom Senso. Ao desnudar o corpo social, a miséria, a loucura, etc.; poderia ocorrer a descoberta das causas do mal social (Cf. HUBERT, 2013, p. 212-213). O teatro da Escola do Bom senso, por outro lado, apenas mostrava a sociedade de maneira especular no que lhe interessava e no que atendia às demandas da audiência, como nos mostra Roubine (2003, p. 109):

A nova comédia de costumes de Augier, as peças ditas “de tese” de Dumas Filho vão explorar os semitons e a cotidianidade dos sentimentos medíocres. Vão habilmente dar ao público burguês a impressão de que ele não perde tempo com divertimentos inúteis, que o teatro é uma escola que lhe permite se informar sobre as grandes questões que se colocam para sociedade contemporânea. De fato, contribuem para confortá-lo em sua consciência, em seus *a priori* e em sua ideologia.

Trata-se em suma de um teatro-espelho, ou suposto como tal. Sua base teórica é dupla. O palco, acredita-se, se empenha em devolver para a platéia uma imagem “semelhante” de si própria. Ao mesmo tempo, veicula uma “moral”, “diretrizes” que pretendem assegurar uma gestão harmoniosa da vida cotidiana e seus inevitáveis conflitos.

¹⁵ De acordo com a tradutora, do texto de Zola, Berrettini: Trabalhar, pintar *de chic* significa: pela imaginação, sem modelo. Ou seja, Zola acusa Augier de não moldar seus personagens na vida real, nos modelos reais, mas apenas pelo viés da imaginação.

A dualidade (e o paradoxo) do teatro do bom senso é oferecer um divertimento frívolo travestido de altos assuntos, como mostramos linhas atrás. É um teatro especular, mas lisonjeiro, que afaga o burguês em sua confortável cadeira de espectador, que assiste às donzelas lânguidas se conformarem com casamentos medíocres como se grandes aventuras fossem (como a mocinha ao final de *La cigüe*). O burguês, ao sair de tais espetáculos, poderia dormir sossegado, nada de sua visão de mundo é abalada. Suas esposas e filhas estão a salvo.

Tal espelho é rejeitado por Zola, a proposta poética de seu teatro radicaliza o mimetismo a tal ponto que qualquer idealização será tachada como impostura. É uma espécie de decoro às avessas que irá depurar do teatro: a “[...] elipse, a atenuação, a fantasia, o irrealismo... Esse teatro se atribui como missão “fotografar” os meios sociais tais como existem” (ROUBINE, 2003, p. 110). A fotografia é total, sem efeitos e deve ser levada às últimas consequências.

Temos, então, no teatro tal como pensado por Dumas Filho e Augier (os principais nomes que nos detemos aqui) a fantasia do gênio. Se por um lado Zola busca os caminhos de Flaubert com o intuito de teatralizar o real (com todo o tédio e a Vida), a Escola do Bom Senso segue os caminhos de mostrar o contemporâneo, mas de forma idealizada. E é justamente por requestrar as premissas de Diderot que os segundos trilham a idealização, puramente romântica. A idealização em Diderot já é um prenúncio de romantismo. Luiz Costa Lima (2007, p. 631) destaca que “A reflexão estética de Diderot é contemporânea ao choque entre as correntes que, respectivamente, prolongam a tradição clássico-racionalista e inauguram o destaque do sentimental”. Aliado a isso, há também o aspecto funcionalista do teatro de Diderot, o que não deixa de ser uma idealização, pois pressupõe (desde Lillo, claro está) a transparência comunicativa de seus textos. Veja o útil, e aprenda o útil, parece dizer Diderot. Na mesma linha, Costa Lima (2007, p. 625) informa que:

O Diderot que mantivera a estreita vinculação da razão com a natureza era aquele que, valorizando a arte por seu valor de imitação, dela exigia o serviço à comunidade, i. e., uma função pedagógica. Como qualquer outra tarefa humana, também a arte deveria ser útil. Como o filósofo e o cientista, o artista deveria estar a serviço da propagação das luzes.

No entanto, ao fazer tal teatro, a Escola do Bom Senso se afasta do ideal de simplesmente idealizar, moralizar, com o fim de educar as pessoas. Ao fazer tal teatro, mostra-nos Bourdieu, os autores, em vez de tirar, como quis Mercier, colocam novamente a máscara no tirano e na classe que ele representa. O teatro, em vez de transformação social,

torna-se um círculo vicioso ideológico. O ódio ao burguês, tônica do Realismo de Flaubert, transforma-se em afago.

A idealização não é o único aspecto que afasta a Escola do Bom Senso da escola de Zola. Não há na primeira uma poética, um manifesto que aproxime seus escritores. A escola é dotada apenas de uma retórica capaz de conformar o burguês no seu espaço. Neste ponto, endossamos as teses que sobre Zola e o teatro de seu tempo levantadas por Marie-Claude Hubert.

Para a já citada Marie-Claude Hubert, no seu *As grandes teorias do teatro*, a primeira grande crítica de Zola é sobre o inverossímil, como já adiantamos. Zola classificava de “óperas de grande espetáculo” as peças anteriores a ele mesmo e informa que não houve criação teatral alguma (com exceção de Hugo) durante o século XIX¹⁶. A grande crítica de Zola ao drama burguês do século XIX é a falsidade das peças e o idealismo pungente nas peças ditas de tese. Segundo ele (*apud* HUBERT, 2013, p. 215):

São peças inconvenientes. Elas argumentam em vez de viver [...] têm sobretudo este inconveniente: os autores podem e têm de arranjá-las para fazer que elas signifiquem o que eles querem. Todos os paradoxos são permitidos no teatro, contanto que sejam inseridos com espírito

O espírito, que apontamos linhas atrás ao falar de Augier, seria um retrocesso *per se*, mas ainda é acrescido pela argumentação e moralização explícita e de apresentação monologal. Esta inclinação da Escola do Bom Senso chega até mesmo a fugir do que já no século XVIII Diderot havia mostrado: os inconvenientes de colocar em primeiro plano apenas o discurso. Os longos solilóquios (há passagens na obra *A dama das camélias* que apesar de se tratarem de diálogos, são longas e enfadonhas como um monólogo) jogam a peça para o plano da argumentação, da moralização por meio do discurso e esquecem de mostrar as personagens vivendo (com pantomima ou não). Deixam a exposição de lado e acomodam satisfatoriamente o burguês em seu papel de espectador. Ou seja, aquilo que já nos referimos ao abordar a questão da moralização-idealização.

A outra acusação contida na passagem de Zola é sobre o arranjo das peças ditas de tese, o arranjo das peças é torcido com o intuito de levar à concretização da ideia moral do autor, como ocorre em *A dama das camélias*. São expulsos, portanto, da poética teatral de

¹⁶ Como vimos em linhas anteriores, a Escola do Bom Senso toma para si algumas técnicas de Diderot. Não há criação de uma forma.

Zola os longos solilóquios, as tiradas moralizantes, os vergonhosos desfechos que falseiam a realidade.

O principal ponto a que se lança Zola é sobre a construção do *etos* da personagem. Tal caracterização, como Zola a vê, deveria ser dada pela ação de suas personagens, o que ela realiza. Para Zola, a grande obra deve conseguir mostrar como o indivíduo particular, criado pelo autor, se portaria em cada percalço da peça. Vai mais além ao afirmar que:

Peguem o meio contemporâneo e tentem fazer homens viverem nele: vocês escreverão belas obras. Sem dúvida, é necessário um esforço, é necessário extrair da mixórdia da vida a fórmula simples do Naturalismo. É aí que reside a dificuldade, fazer grande com temas e personagens que nossos olhos, acostumados ao espetáculo de cada dia, acabaram vendo pequenos. É mais cômodo, eu sei, apresentar uma marionete ao público, chamar a marionete de Carlos Magno e enchê-la a tal ponto de tiradas, que o público imagina ter visto um colosso; isso é mais cômodo do que pegar um burguês de nossa época, um homem grotesco e malposto e tirar dele uma poesia sublime, fazer dele, por exemplo, o velho Goriot, o pai que dá as entranhas às filhas, uma figura tão enorme de verdade e de amor, que nenhuma literatura pode oferecer outra igual [e continua] Nada é mais fácil do trabalhar com modelos, com fórmulas conhecidas; e os heróis, no gosto clássico ou romântico, custam tão pouco trabalho, que são fabricados às dúzias. [...] o esforço se torna duríssimo quando se quer um herói real [...] É sem dúvida por isso que o Naturalismo aterroriza os autores acostumados a pescar grandes homens na água turva da história [...] E não venham negar essa poesia verdadeira da humanidade; ela foi resgatada no romance e pode sê-lo no teatro [...] (ZOLA *apud* HUBERT, 2013, p. 216)

A longa passagem resume o ideário de Zola. Não se trata, em nenhum grau, de construir por meio de modelos, seja de virtude, seja de características, como mostramos as críticas feitas por ele aos autores do realismo-idealismo. É recortar da sociedade personagens e fazê-los viver situações, seja para o bem ou para o mal. São personagens que surpreendem pela caracterização, como o fazem os personagens de *Madame Bovary* ou os de *Salambô*. A técnica depurativa se alia à observação das reações, de como cada indivíduo (e não tipos) reagiria a cada situação, tal qual ocorreria na realidade.

Precisamos parar um pouco para perceber melhor sobre o que fala Zola, um exemplo nos aclarará. Tomemos um pai de família. Este pai de família é um burguês francês de meados do século XIX, preocupado, como a maior parte dos que constituem a sua classe, com a opinião pública. O filho do burguês entabula um relacionamento com uma notória cortesã de Paris. O burguês deveria ficar possesso, deveria imaginar que essa mulher quer apenas o dinheiro de seu filho e vai tomar providências diretamente com ela para resolver seu problema. Ora, como é perceptível, até aí temos a reação de Jorge Duval em *A dama das*

camélias. No entanto, a conversa com a *Dama*, que deveria ser séria e grave, descamba para um jogo de discursos e tiradas que nada tem a ver com a situação inicial. O intuito é moralizar. Transcreveremos alguns pontos que corroboram nossas afirmações:

Margarida— Perdão, mas sou uma senhora e estou em minha casa, duas razões que deveriam interceder em meu favor junto à sua cortesia; o tom em que está me falando não é o que eu podia esperar de um cavalheiro, que tenho a honra de ver pela primeira vez, e...

Duval— E...

Margarida— Peço licença para me retirar, não tanto por mim como pelo senhor.

Duval— É verdade, quando nos defrontamos com a senhora e com suas maneiras, costumamos a crer que todas essas coisas sejam postiças e essas maneiras dissimuladas. Bem me tinham dito que era uma pessoa perigosa.

Margarida— Perigosa, é verdade. Mas para mim e não para os outros. [...]

Duval— Por isso, é em nome de sentimentos tão nobres que lhe vou pedir, para a felicidade de meu filho, um sacrifício ainda maior do que aquele que já fez.

Margarida— Cale-se, por favor! Sei que vai me pedir uma coisa terrível, tão terrível que nunca deixei de esperá-la; eu já sabia era feliz demais.

Duval— Não pense que ainda estou irritado, estamos conversando como dois bons amigos; trazemos no coração o mesmo afeto e temos na mente um só propósito: a felicidade de Armando.

Margarida— Pode falar, estou ouvindo.

(DUMAS FILHO, s/d, 29-30)

Todo o diálogo é marcado por tiradas morais. Não há didascálias sobre gestos, todo o diálogo é marcado pela fala excessiva das personagens e uma aura de falsidade (tão condenada por Zola). Onde o pai revoltado? Algumas palavras bastam para convencer o burguês Duval? Na verdade, neste trecho temos a convenção pura e simples, que era seguida por quase todos os autores da Escola do Bom Senso. Barbara Heliadora salienta que o encontro entre protagonista e antagonista, desde os primeiros trabalhos do dito Realismo de meados do século XIX, tornara-se uma marca de um estilo teatral “altamente manipulado”:

[...] nos anos centrais do século XIX, o resultado desse aparente realismo é a *pièce-bien-faite*, a “peça bem-feita”, por ser altamente manipulada, com intrigas elaboradas que continham, no ponto central da ação, a *scène à faire*, a “cena obrigatória” de confrontação entre protagonista e antagonista, seguida de uma solução altamente manipulada, que premiava os bons e condenava os maus, e deixava toda a plateia satisfeita por se sentir retratada na posição moralizante do final. (HELIODORA, 2013, p. 256) (itálicos no original).

A conversa entre Margarida e o antagonista da peça, Duval, enquadra-se perfeitamente na manipulação exposta por Heliadora, principalmente, ao que nos parece, pela disposição favorável, desde o princípio, ao entendimento entre os dois serem em oposição. O conflito, até na cena, é convencional.

Avançando no trecho ainda temos:

Margarida(Consigno mesma)— Então, por mais que se esforce, a criatura caída, jamais se levanta? Deus talvez lhe perdoe, a sociedade, nunca! De fato, com que direito irá ocupar no seio da família, um lugar reservado à virtude? Que importa se está apaixonada! Pode dar a prova que quiser dessa paixão, ninguém acredita, e é muito justo. Por que, coração, por que futuro? Que quer dizer com essas palavras? Olhe um pouco a lama do passado! Que homem lhe chamaria esposa, que criança lhe chamaria mãe? O Sr. tem razão: quantas vezes, cheia de terror, eu me dizia tudo o que acabo de ouvir! Mas como falava comigo mesma não me escutava até o fim... Agora vejo que era verdade, porque é o senhor quem me está dizendo! É preciso obedecer. Falou em nome de seu filho, em nome de sua filha foi muita generosidade invocar esses nomes. Pois bem...um dia o senhor dirá à essa moça, tão linda e tão pura pois é a ela que estou sacrificando a minha felicidade, o senhor dirá a essa moça que havia uma vez, em algum lugar, uma mulher que só tinha uma esperança, um pensamento, uma alegria, que à invocação do seu nome renunciou a tudo e esmagou o coração com as próprias mãos até morrer. Porque eu vou morrer talvez então, Deus me perdoe.

Duval— Pobre moça!

A pobreza das emoções, que são apenas ditas e não vividas, a troca de gentilezas, o martírio dito são alguns dos problemas do trecho. No correr da peça ainda há outros exemplos desses problemas, como é o caso das elipses temporais e a própria ideia fantasiosa de seu enredo. Importa notar também que o *etos* das personagens é todo construído para o público por meio do discurso, não pelas ações, como se a todo o instante as personagens se declarassem boas ou más.

Claro está que, aqui, temos que fazer algumas ressalvas. Zola concorda que autores como Augier e D. Filho são espécies de precursores do Naturalismo no teatro, gênero que encampa as técnicas realistas de Flaubert, uma vez que demonstram a preocupação com aspectos do cotidiano, inclinação do teatro francês desde Diderot:

Eis-nos, pois, em nossa época [...] A hora ainda é confusa; há muito trabalho perdido, poucos golpes atingem de maneira direta e forte; mas o espetáculo não é, com isso, menos maravilhoso [...] [Dumas Filho] é um dos mais vigorosos operários do Naturalismo [...] Minha convicção é que a fórmula naturalista não será senão o desenvolvimento dessa fórmula [a de Augier] clássica, ampliada e adaptada ao nosso meio. (ZOLA, 1982, p. 110-116).

O início da nova reflexão (que para Zola perpassa todo o século XIX) pode ter começado com esses “operários”, no entanto, falta-lhes, como tentamos mostrar desde o início desse tópico, a pitada naturalista, que se traduz como uma espécie de fria observação da realidade e o esquecimento do clichê, do espírito, e tudo aquilo que as personagens simpáticas tanto levam ao palco. O feito pelos autores da Escola do Bom Senso, verdadeiros gênios da convenção, pode ser chamado de pseudorealismo, como faz Heliadora (cf. 2013, p. 256), ou uma espécie de realismo idealista.

Sem dúvidas, Marguerite Gautier é uma personagem que encanta e é feita de tal modo que apenas certo tipo ideal de atriz pode vivê-la, como citamos linhas atrás com Gassner. À honra, à lealdade a toda prova, Zola vira o rosto.

Além disso, Zola institui, como reflexão filosófica para os autores de teatro, a observação da vida. Além de esquecer a tríade aristotélica da exposição-clímax-desenlace, o autor deveria chegar à verdade da cena. O caminho para tal era simplesmente tentar levar ao palco o máximo de realismo cênico. É evidente, no entanto, que para Zola tal expediente não se encerra em copiar o mundo e transpô-lo para o teatro, o escritor sabe dessa impossibilidade: “A matéria que empregamos é morta, e só poderíamos insuflar-lhe uma vida factícia. Mas quantos degraus nessa factícia, desde a grosseira imitação que não engana ninguém à reprodução quase perfeita, que até parece um milagre” (ZOLA *apud* HUBERT, 2013, p. 217).

Para tal, Zola impõe alguns pontos de “verdade”. O primeiro e mais importante deles é o cenário. Os autores devem entender o cenário como um ambiente influenciador das ações das personagens. A regra geral até então era de que ‘o cenário era apenas um cenário’. Não havia muita relação entre o cenário e a ação das personagens. Por exemplo, personagens confinadas num quarto que conseguem sussurrar sem que a outra personagem escute. A desconexão valia também para o figurino, a encenação, a iluminação, dentre tantas. Na verdade, Zola retoma o pensamento de Diderot radicalizando-o. Para o primeiro (ZOLA *apud* HUBERT, 2013, p. 218):

O cenário exato é uma consequência da necessidade de realidade que nos atormenta. É fatal que o teatro ceda a esse impulso, quando o romance não é mais que uma pesquisa universal, que um boletim de ocorrência registrado para cada fato. Nossos personagens modernos, individualizados, agindo sob o império das influências que o rodeiam, vivendo nossa vida na cena, seriam perfeitamente ridículos no cenário do século XVII. Eles sentam, e precisam de poltronas; eles escrevem, e precisam de mesas; eles se deitam, se vestem,

comem, se aquecem, e precisam de um mobiliário completo. [e completa avaliando que cenário deve ser necessário e não ornamental] [...] todo cenário acrescentado a uma obra literária, como um balé, unicamente para tapar um buraco é um recurso inconveniente. Ao contrário, deve-se aplaudir quando o cenário exato se impõe como o ambiente necessário da obra, sem o qual ela ficaria incompleta e já não seria compreensível.

O cenário deve ser fundamental e primordial. De nada adianta o ornamento, se ele não pulsa. Ele deve incidir sobre quem são as pessoas e suas reações devem estar impregnadas desse ambiente. Claro está que, para Zola, essas questões todas devem ser tratadas pelo autor, é o dramaturgo que deve deixar claro a encenação e como esta deve ser feita. Se tomarmos como exemplo a abertura da obra teatral mais importante de Diderot, *O filho natural*, perceberemos o trabalho do artista em todas as facetas do teatro:

A cena se passa num salão. Vemos um clavecino, cadeiras, mesas de jogo; numa das mesas, um tabuleiro de gamão; noutra, algumas brochuras; de um lado, um trabalho de tapeçaria começado etc., ao fundo, um canapé etc.

Dorval, sozinho.

Usa roupas apropriadas a uma estadia no campo, o cabelo em desalinho; está sentado numa poltrona, ao lado de uma mesa a qual há algumas brochuras. Parece agitado. Depois de alguns movimentos violentos, apóia-se sobre um dos braços da poltrona, como se fosse dormir. Mas logo desiste. Tira o relógio do bolso [...] (DIDEROT, 2008, p. 33) (itálicos no original)

A observação, a pantomima, a vivacidade da didáscalia possibilitam que o autor tenha controle total de sua peça. Possibilidade que é esquecida pelos autores da Escola do Bom Senso que priorizam o texto da fala, mas ignoram o texto do gesto, da cenografia, da Vida. Apesar de seguir um pouco a esteira de Diderot, o início de *A dama das Camélias* não se preocupa tanto com esses “pormenores”:

(“Boudoir” de Margarida. Uma porta ao fundo; à direita, uma lareira, à esquerda, uma porta aberta, deixando à mostra uma mesa e candelabros. À direita, entre a lareira e a porta do fundo, outra porta. Piano, mesas, poltronas e cadeiras) (DUMAS FILHO, s/d, p. 2)

A descrição, tão cara à técnica realista, já era posta nos textos teatrais de Diderot. O gesto, o figurino, o cenário, ou seja, tudo aquilo que faria do ator a *dramatis personae* conforme criada pelo autor.

Sem esses esforços o teatro não se torna realmente uma observação da vida, recaindo sempre em idealismo romântico; Zola, ao fazer a crítica a Dumas Filho, conclui que este não “tem o olho amplo do analista que aceita o admirável mecanismo humano em seus ímpetus maravilhosos e suas perturbações profundas. Sempre sua compreensão estreita se revolta; sempre seu senso burguês[...] quer tornar a máquina perfeita” (*apud* HUBERT, 2013, p. 221). Principalmente pelo gosto implacável de Dumas Filho de mostrar a utilidade do seu teatro moralista, apontando sempre uma visão de mundo estreita, burguesa, que sempre tende a melhorar o mundo ‘real’ mostrando-o de maneira idealizada.

O teatro de Zola, portanto, tenta importar as técnicas inovadoras lançadas por Flaubert, pintar de uma só pincelada as pessoas, com o intuito de transportar para o palco a humanidade sem filtros. Em suma, é um teatro que visa acolher a realidade. E essa realidade, como fora em Flaubert, é, por vezes, enfadonha. É preciso que afirmemos: o teatro com esses propósitos só começará a existir no último quartel do século XIX, com o próprio Zola.

A contento, talvez, não tenhamos respondido aos questionamentos que devem ter surgido ao longo do tópico, no entanto, iremos nos fixar em um último, antes de encerrar essa sessão. Com a leitura dos ensaios de Zola, é evidente que a impressão que temos é de autor alienado pelas teorias naturalistas e pela ciência de seu tempo, que tencionava que o teatro poderia ser uma espécie de espelho mimético. Na verdade, não. O que ele defendia era que, além da quarta parede de Diderot, houvesse uma intenção do Real. Sabia da impossibilidade da transposição imediata, mas aproximava o teatro idealizador da mentira (assim como fazia com a ficção)¹⁷. Ao falar mais uma vez das peças naturalistas, reitera pontos capitais de suas teorias:

Mas as descrições não têm necessidade de ser levadas ao teatro; aí se encontram naturalmente. A decoração não é uma descrição contínua, que pode ser muita mais exata e surpreendente que a descrição feita num romance? Não é, dizem, senão cartão pintado; realmente, mas, num romance, é menos ainda que cartão pintado; é papel enegrecido, e, no entanto, a ilusão se produz. [...]

Chego à língua. Pretende-se que existe um estilo para o teatro. [...] Em nossos dias, por exemplo, o Sr. Dumas Filho passa por ser um grande escritor dramático. Suas “palavras” são famosas [...] Aliás todas as suas personagens falam a mesma língua, uma língua de parisiense espirituoso, vergastada por paradoxos, visando continuamente ao pensamento vivo [...] Nada é mais cansativo do que este contínuo tom zombeteiro da frase [...] É ao mesmo tempo bem escrito demais e não bastante escrito. [...]

¹⁷ Provavelmente com a intenção de criar um espaço de legitimação de sua arte ante a força da ciência do século XIX, Zola diminui o próprio trabalho de artista se equiparando a observador do mundo.

Resta a questão das personagens simpáticas. Não dissimulo que é capital. O público fica gelado, quando não se satisfaz sua necessidade de um ideal de lealdade e de honra. Uma peça que não há senão personagens vivas, tomadas da realidade, lhe parece negra, austera [...] (ZOLA, 1982, p. 131-134)

Ao analisar, mesmo que superficialmente, podemos entender que a grande questão não se trata de uma verdade inexorável, impossível de ser levada ao palco. A técnica realista deve proceder como uma pintura que, mesmo privilegiando o detalhe, nada esconde. Não ceder à pressão do público, observar, criar a ilusão de real, ou seja, Realismo.

Por fim, conclui o escritor que dentre as possibilidades do teatro, só há dois caminhos: a busca pelo ideal ou a revelação do real,

[...] a fórmula naturalista que faz do teatro o estudo e a pintura da vida; e a fórmula convencional, que dele faz um puro divertimento do espírito [...] Se se admite que a literatura é apenas uma investigação sobre as coisas e sobre os seres, feita por espíritos originais, é-se naturalista; se se pretende que uma literatura é uma armação acrescentada posteriormente à realidade, é-se idealista e proclama-se a necessidade da convenção. (ZOLA, 1982, p. 135)

Essa objetividade Realista, no teatro, ficaria completa com autores posteriores aos realistas-idealistas, como o próprio Zola, mas principalmente por um nome que se tornaria referência na exposição da burguesia, que é o norueguês Ibsen. O controle de toda a peça (como um demiurgo flaubertiano) pode ser sentido desde o início da obra *Casa de Bonecas*, de 1879: como nas didascálias da primeira cena:

(Sala mobiliada com conforto e bom gosto, mas sem luxo. No fundo, à direita, a porta da saleta, à esquerda a do escritório de Helmer. Entre essas duas portas, um piano. Do lado esquerdo da cena, no meio da parede, outra porta, e mais perto da boca de cena, uma janela. Ao pé da janela uma mesa redonda, poltronas e um divã pequeno. Na parede da direita, um pouco recuada, uma porta, e mais à frente uma estufa, diante da qual estão colocadas duas poltronas e uma cadeira de balanço. Entre a estufa e a porta lateral, uma mesinha, e nas paredes, gravuras. Prateleiras com porcelanas e outras miuçalhas. Pequena estante cheia de livros ricamente encadernados. O chão é atapetado. A estufa está acesa. Dia de inverno. Toque de campainha na saleta; passado um instante ouve-se abrirem a porta. Nora entra na sala cantarolando alegremente. Está de chapéu e de sobretudo e traz muitos embrulhos que vai colocando na mesa da direita. Deixa aberta a porta da saleta, por onde se vê um entregador carregando uma árvore de Natal e um cesto; o moço passa esses objetos à criada que abriu a porta) (IBSEN, 2007, p. 7)

Uma descrição que faz com que o encenador prenda-se ao que o autor pretende. Percebemos a disposição de cada detalhe e, principalmente, as miudezas, tão caras na

construção da ilusão realística. Ao longo da obra, sobejam exemplos de sua capacidade em executar a técnica realista. Mas, no entanto, não é apenas sua possibilidade de controlar à Flaubert a cena que o faz herdeiro do ideário de Zola e do autor de *Madame Bovary*, é o ataque ao tirano, i.e., ao burguês. A partir da grande discussão de finais do século XIX, sobre o papel da mulher e a relutância da sociedade (incluindo aí boa parte das mulheres da época) em emancipar o sexo feminino. Mercier teria aplaudido a luta de Ibsen para expor o tirano seu contemporâneo. Como reforça Gassner (1980, p. 18): “[...] Ibsen sentia-se cada vez mais convicto de que a civilização não poderia ser livre enquanto metade do gênero humano permanecia submetida a uma servidão legal [...] parecia-lhe que a civilização só poderia ser salva pelas mulheres”. Ao ‘tomar’ (ou retomar) a questão da mulher burguesa e sua sujeição como bandeira de luta, Ibsen junta a objetividade necessária da técnica com o ímpeto reformador. A obra nos mostra a história de Nora, uma mulher que é sujeitada primeiro à vontade do pai e, após casamento, do marido, rebela-se e começa, às escondidas, a participar do mundo exclusivo dos homens. Ocultamente, contrai um empréstimo e passa a trabalhar em casa, também às escondidas, para quitar a dívida. O empréstimo servira para custear uma viagem de reabilitação para o marido doente. Ao longo da trama, vemos Nora ser chantageada pelo credor, que almejava uma posição de destaque na sociedade, a qual poderia ser concedida pelo marido de Nora, Helmer, que, plenamente reestabelecido financeiramente e com a saúde reabilitada, alcançara uma posição de chefia em um banco. Ao final da obra, cansada da pressão patriarcal, Nora deixa a casa e volta a viver na casa da família.

A capital diferença entre a técnica de D. Filho (que traz o polêmico em boa parte de suas obras) e Ibsen é justamente a maneira como expõe: a crueza. As conclusões são colocadas para o público, não inseridas na boca de algumas personagens. Para exemplificar:

NORA: [...] quando eu estava em casa, papai me expunha as suas ideias, e eu as partilhava. Se acaso pensava diferente, não o dizia, pois ele não teria gostado disso. Chamava-me sua bonequinha e brincava comigo, como eu com as minhas bonecas. Depois vim morar na sua casa. (IBSEN 2007, p.96).

É hora de avaliar o que temos. Aparentemente Realismo é um termo insuficiente como muitas das denominações que se dão aos textos literários. No entanto, há um agravante, é um epíteto que tem servido ao longo dos séculos como uma referência ao apego ao real. Isso, como Zola demonstra, existe há séculos. É uma palavra que pouco (ou muito) diz, por isso, pôde ser aplicada a qualquer tentativa de criação mimética. A nosso ver, entretanto, o termo “Realista (Realismo)”, com maiúscula, é uma utilização assaz específica. Não se trata de uma

mera reprodução do real, ou a tentativa de descrevê-lo, mas, principalmente, um modo específico de narrar a realidade. O Realismo de Flaubert não é uma apresentação neutral da realidade. A todo o momento, ao ler Flaubert, percebemos que o autor trata tanto o medíocre quanto o apoteoso com o mesmo cuidado. Nas palavras mais acertadas de James Wood (2011, p. 47) vemos que a ficção de Flaubert:

[...] realça o detalhe expressivo e brilhante; que privilegia um alto grau de percepção visual; [...] mantém um compostura não sentimental e que se abstém, qual bom criado, de comentários supérfluos; [...] é neutra ao julgar o bem e o mal; [...] procura a verdade, mesmo que seja sórdida; [...] traz em si as marcas do autor, que, embora perceptíveis, paradoxalmente não se deixam ver.

No teatro isso ocorrerá principalmente com a entrada dos detalhes da encenação, mas também com a poderosa ferramenta que é o controle do gesto, do cenário, do figurino, o que não foi tão posto em alta conta por Dumas Filho e companhia. As personagens devem mostrar e menos dizer, como ensinara um século antes Diderot e como Zola reiterou. Zola, ao cobrar de Augier e D. Filho menos moralidade e mais impessoalidade, não buscava um ideal impossível de ser atingido, mas que seria atingido por Ibsen, coevo à Zola e aos autores do realismo-idealista. O naturalismo no teatro, como defendido por Zola, é por em prática a técnica realista tal como vista por Flaubert, o que implica dizer que há um problema bastante sério na nomenclatura que foi dada aos realistas franceses, como D. Filho. Principalmente por dois pontos. O primeiro, a estrutura das peças teatrais não obedecem aos preceitos de controle, que o Realismo preconizava, além de abusar da intriga, do *deus ex machina* e de por em cena personagens responsáveis por discursar sobre “a lição de moral” da peça. E em relação ao conteúdo, também falta, em D. Filho, antes da idealização, a exposição do vazio da sociedade burguesa, numa tentativa de fazer uma crítica às suas estruturas mais profundas, para atacar o gosto mundano do público e promover modificação social. Com a frivolidade dos idealistas apenas há o conforto e a confirmação no burguês de que seu estilo de vida é o mais correto. A técnica Realista se opunha a tudo isso, como nos lembra Bourdieu (1996, p. 110): “[havia na técnica] recusa anticonformista do conservantismo oficial [...] gosto pela observação exata [...] recusa de qualquer hierarquia nos objetos ou nos estilos que se afirma no direito de dizer tudo e no direito de toda coisa ser dita”.

O fundo e a forma dos autores idealistas (encabeçados por Dumas Filho), cuja pretensão maior era se aliar ao regime pós-1848, só encetavam textos que enfatizavam o detalhe agradável ao burguês (não há em *A dama das camélias* um só tratamento de detalhe

sórdido) e à sua saúde mental. A estrutura é emprestada, como vimos, do Drama Burguês do século XVIII. No entanto, o drama burguês de Diderot representava a pequena aristocracia e a burguesia que, à época, ainda era politicamente menos influente. Os tiranos não eram os burgueses. Ao falar bem dos burgueses, Diderot criticava o *establishment*. Falar bem dos burgueses em pleno século XIX mostra que Dumas Filho apenas se une à classe dominante e ao regime de Bonaparte III. O fundo era idealista no sentido em que há a redenção de todo o mal com o casamento e as benesses de uma família moralmente elevada. A moral nunca é atacada e o dinheiro até pode ser criticado, mas não em sua essência, não o capitalismo, como conclui Gassner ao falar que os principais autores ditos realistas do teatro: “raramente desafiavam os padrões do dinheiro *per se*” (1974, P. 407). Com um Heine, crítico arguto da falsa moral burguesa, veremos que por todos os lados os valores burgueses serão endossados:

Uma tal diminuição de toda grandeza e aniquilação radical do heroísmo deve-se em grande parte a essa burguesia, a essa condição burguesa, que com a queda da aristocracia hereditária subiu ao poder aqui na França e espalha sua mentalidade mesquinha, míope e insípida por todas as esferas [...] (*apud* OEHLER, 1997, p. 217)

O primeiro ponto é que o Realismo, enquanto movimento literário só será fundado com Flaubert. Dumas Filho (e toda a Escola do bom senso) são idealistas, no sentido de que, por serem pró-burguesia, são cegos aos problemas de sua classe. Zola retomará o ideário flaubertiano, assim como Ibsen. Esta é a lição de Bourdieu. O Realismo literário é uma forma de ver o real e não, simplesmente, a literatura como uma cópia do real. É um real escrito para criticar e se afastar da Sociedade.

O que implica dizer que, apesar de todas as atribuições dadas a ele, Dumas Filho não foi um autor Realista. O realismo de que ele poderia ser representante talvez tenha a ver com a construção calcada na realidade, mas esse dado nunca poderia ser um diferencial de um estilo teatral, uma vez que desde os tempos homéricos tal expediente fora empregado. Não houve Realismo com o teatro de intriga (com segredos, golpes teatrais) de Dumas Filho. Esta tarefa na Europa será construída por autores como Zola e Ibsen.

A busca destes autores idealistas talvez tenha chegado, em certo ponto, a roçar na estética Realista, mas, não de maneira incisiva. Ao classificar o Realismo literário, Proença Filho estabelece alguns critérios da novidade da estética, dos quais retiramos alguns trechos. Para ele, no Realismo:

- a) Predomina uma concepção materialista do mundo; [...]
- b) A realidade é interpretada como um todo orgânico em que o universo, a natureza e o homem estão intimamente associados e sujeitos, em igualdade de condições, aos mesmos princípios, leis e finalidades.
- c) A realidade, criada por um princípio superior como um ser primitivo, passar por um constante processo evolutivo, de acordo com “um sistema de leis naturais absolutamente definidas”.
- d) Para compreender e explicar a realidade, o homem só pode valer-se do conhecimento científico, através de fatos.
- e) É preciso, portanto, observar e analisar a realidade, para poder conhecê-la com precisão.
- f) Não há transcendência: fatos psicológicos e sociais submetem-se às leis do universo e são manifestações materiais.
- g) A natureza do homem, como a dos demais seres vivos, é determinada por circunstâncias exteriores; “nem a vontade, nem a razão podem agir independentemente de seu condicionamento passado”.
- h) A verdade, o bem e o belo existem nas coisas, independentemente de razões subjetivas.
- i) Predomina uma visão determinista, antimetafísica e antiespiritualista da vida. (1995, p. 239-240)

Boa parte dos itens listados por Proença, como esperamos que tenha ficado claro ao longo desse capítulo, não podem ser encontrados nas obras dos ditos realistas no teatro, ou, os idealistas. Ora, a visão de mundo encetada por Dumas Filho será uma concepção oposta ao materialismo, pois o amor romântico e o sacrifício da Dama das Camélias, rejeita, apesar de sua condição de cortesã, as *benesses* do dinheiro em detrimento da felicidade do ser amado. A grande questão do Realismo, o dinheiro e suas consequências, entra nas tramas do dito realismo francês apenas para reforçar o Romantismo e os olhos lânguidos das mocinhas. A moral da burguesia, que é essencialmente materialista, não entra em choque na peça. Não há atitude revolucionária de crítica à sociedade. Na verdade, a moral burguesa nem é posta em cheque.

Inexiste a organicidade do todo, predomina a figura do herói romântico disposto a tudo por amor. A heroína romântica se destaca das demais apesar de sofrer e viver num mundo completamente dissoluto que é o mundo da prostituição parisiense. Nada fere os bons sentimentos de Margarida, que ajuda a todos e, após o amor de Armando, vive para ele, sacrificando seus bens materiais e até mesmo a vida (recusar o tratamento é o artifício de Margarida para deixar de ser o entrave na vida de Armando) como ela mesma informa no último ato.

Não há, como fica claro nas leituras que apresentamos, menção alguma a conhecimento científico, isso resvala na falta de explicação do mundo. A intenção da obra de Dumas Filho é apresentar a história de amor de Armando e Margarida e não criar uma

atmosfera propícia para discutir os valores de uma sociedade dissoluta. A sociedade corrupta serve como pano de fundo para tornar ainda mais romântica a história de amor dos dois; a transcendência das personagens torna-se possível, pois, o amor de Margarida transcende as barreiras materiais do mundo que lhe é contemporâneo.

A busca pelo Realismo no teatro enquanto conteúdo e estética pode até ter sido tentada pelos dramaturgos da *Escola do Bom Senso*, mas o resultado não foi a contento. Tencionando criar uma estética que se afastasse de um *Hernani*, assumindo para isso um estilo calcado no drama burguês de Diderot, transcendem em certo ponto na forma, mas não no conteúdo, pois, apesar de colocarem os problemas do cotidiano em pauta, continuam apresentando a vitória do amor romântico. A vitória da sabedoria em Carlos em *Hernani*, de Victor Hugo, é a mesma vitória da virtude em Margarida. Os autores do dito realismo francês não conseguem superar e inovar como farão Baudelaire e Flaubert. Falta, nos primeiros, o desapego da classe. Concordamos com a conclusão a que chega Barbara Heliodora ao tachar Dumas Filho de pseudorealista – Heliodora considera a obra de Dumas Filho, Scribe e Augier como obras de uma fase de transição para o realismo (Cf. 2013, p. 256) –, e apresentar como o maior trabalhador do Realismo Ibsen pela luta contra as injustiças sociais encetadas pelo norueguês. Das palavras dela sobre o assunto destacamos:

Em 1868 Ibsen entra no período que lhe deu mais fama, o do realismo [...] por muito tempo as obras desta fase o fizeram ser tido primordialmente como um lutador na área da injustiça social, respondendo ele que apenas observava a humanidade que o cercava [...] Em todos os textos de Ibsen vemos expostos os males da hipocrisia que caracterizou a sociedade de seu tempo, e como essa hipocrisia domina o universo das cidades pequenas, onde todos vivem preocupados com a opinião alheia (2013, p. 264-265).

É notório, no entanto, que a luta desses trabalhadores da transição, gerara um tipo de peça com uma dose maior de objetividade. Ocorre que, como esperamos que tenha ficado claro, há um fosso entre a transição e o teatro de um Ibsen. A limpeza social dos moralistas franceses não pode ser confundida com crítica social. O abandono do idealismo romântico não é realizado por Dumas Filho e companhia.

Resta-nos saber como – se vimos que o autor mais influente para a criação do Realismo teatral brasileiro não era Realista – os autores brasileiros, notadamente Alencar, encararam essa tarefa no Brasil. Passemos para o próximo capítulo.

2 O REALISMO TEATRAL E O BRASIL: em busca de uma estética

No capítulo anterior apresentamos uma alternativa à classificação de Realismo para o que foi realizado por D. Filho e a Escola do Bom Senso na França. Principalmente, apresentando a distância entre aquilo que entendemos por Realismo, escrito por autores como Flaubert e Baudelaire, e o discurso dos assim chamados dramaturgos realistas sobre si e sobre sua produção. Por muito tempo, tanto autores quanto críticos teatrais não colocaram em cheque o que autores protegidos por Luís Bonaparte produziram. No entanto, começaram a surgir estudos teóricos – como é o caso do texto de Bourdieu citado à larga no primeiro capítulo (ou GASSNER, 1970; BERTHOLD, 2010; HELIODORA, 2013) – que retomam o período de Luís Bonaparte mostrando a impossibilidade de autores como Dumas Filho e Augier serem considerados Realistas no teatro, mas, sim, apenas idealistas que requestraram estéticas de séculos anteriores.

No Brasil, aparentemente, há uma desatenção ao período que é chamado de realista, notadamente os anos entre 1855 e 1865. Não encontramos, como regra geral, uma retomada crítica do período e, por vezes, os críticos teatrais da nossa atualidade simplesmente endossam um discurso pré-concebido e que foi emitido no calor da discussão sobre a aludida mudança do Romantismo para o Realismo no teatro. Boa parcela de nossos pesquisadores prefere reproduzir o discurso de Alencar, Machado de Assis, Quintino Bocaiuva, dentre outros, sem problematizar o nível de atenção que um crítico teatral de meados do século XIX seria capaz de ter ao ler e analisar uma obra sua ou de algum colega de profissão.

Basta passar uma vista pelo que se tem publicado sobre o teatro realista no Brasil para confirmarmos que a crítica tem-se pautado por ecoar os estudos críticos dos autores citados linhas atrás. O principal interessado no período, João Roberto Faria, tem publicado desde a década de 1980 estudos confirmando a existência de um período realista teatral no Brasil, por meio do endosso às opiniões dos escritores do período. Há material bastante recente, como a luxuosa edição em dois volumes dirigida por ele e intitulada *História do teatro brasileiro* (2012), mas também seus *O teatro realista* (1993); *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993), *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil* (2001), dentre tantos. Surpreendente é a quantidade de glosas sobre glosas referentes ao período realista.

Precisamos, portanto, revelar quais são as informações sobre o período para avaliarmos se há a possibilidade da existência de “um movimento literário teatral” brasileiro que possamos chamar Realista. Analisando não só como os autores brasileiros receberam o dito teatro realista francês, mas também como escreveram o teatro realista brasileiro. Ou seja,

precisamos discorrer sobre como Alencar observava a si e a seus colegas na profissão de fé, os quais – numa sociedade escravocrata – lutavam para civilizar um povo de acordo com suas próprias visões da moral. Para dar um efeito mais didático, apresentaremos alguns subtítulos e ao final tentaremos dar um arremate sobre a questão. Iremos utilizar os conceitos de Dominique Maingueneau (2001) de *etos* e, também, faremos uma discussão que utilizará excertos do livro *História da vida privada* Vol. 2, organizado por Luiz Felipe de Alencastro (1997) e o livro *As noites do ginásio* (2010), de Sílvia Cristina Martins de Souza, autora que nos foi bastante valiosa durante o capítulo ora escrito.

2.1 *O contexto: O daguerreótipo, a moral e a crítica*

O primeiro ponto sobre o qual devemos nos dedicar é a presença do escritor na sociedade. No Brasil, principalmente no século XIX, o fato de que escritores muitas vezes acumulavam papéis políticos e sociais, além de suas atividades literárias, fazia com que houvesse certa interferência entre os papéis. Os escritores eram figuras públicas que por muitas vezes se dividiam como membros do legislativo, jornalistas, críticos literários, ficcionistas e dramaturgos. A publicação de uma obra literária, um discurso no congresso ou uma resenha literária num jornal refletia em repercussão em todas as esferas sociais, para o bem ou para o mal. Aliado a isso, ainda havia o problema da fixação de gêneros literários, num país recém independente e ligado umbilicalmente à Europa.

Para o primeiro ponto, podemos citar como exemplo o evento estreia da peça *Juiz de paz na roça* (primeira peça de Pena, representada em 1838) que ao ser levada à cena não apresentava indicação do nome do autor, Martins Pena. Este receava que a carreira de comediógrafo – que à época era um tipo menor de dramaturgia – (e talvez pelo viés mordaz e crítico da peça) pudesse inviabilizar suas pretensões de se tornar funcionário público, carreira que posteriormente acabou também abraçando.

Dominique Maingueneau, no seu livro *O contexto da obra literária* (2001, p. 27), postula que: [...] “*o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade*” (itálicos no original). O primeiro passo que devemos nos dedicar para entender Alencar e sua produção é justamente a qual instituição literária ele se filia e como ocorre tal filiação, uma vez que, como disse Michel de Certeau, “é impossível analisar o discurso histórico independentemente da instituição em função do qual ele é organizado em silêncio” (*apud* MAINGUENEAU, 2001, p. 30).

Seguindo os passos de Bordieu, e a noção de *habitus*, Maingueneau postula que escritores pertencem a tribos literárias e frequentam o mesmo espaço de enunciação e diálogo, sejam estes espaços físicos (café, bar, saguão de teatro) ou não (cartas e folhetins). A correspondência com a tribo literária à época de Alencar se dava nos folhetins, nos quais eram publicadas críticas, revistas dos espetáculos, cartas abertas, textos teóricos e demais produções do escritor cearense. Estavam em alta voga, entre os escritores, as publicações nos jornais e por estes textos podemos entender como os autores viam a si, os coevos e os escritores do passado, no que nos parece ser uma espécie de interautoridade que é realizada pelo escritor ao se posicionar e a emitir seus discursos, impondo-se, ou mostrando deferência, para expor sua filiação literária, nas palavras de Maingueneau (2001, p. 31):

Ademais, qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação. Essa comunidade espiritual que usa o espaço e o tempo associa nomes numa configuração cuja singularidade se confunde com a reivindicação estética do autor.

Ou seja, além da figura sempre-já pública do escritor do século XIX, temos ainda como problemática a ser discutida a luta por espaço literário e fixação de um gênero, características de tal século no Brasil. A legitimação no (e do) campo literário necessita de uma tomada de posição que se confunde com a obra. Vejamos como isso ocorre com Alencar.

José de Alencar escreveu para todos os gêneros literários de prestígio em meados do século XIX. Como escritor ficcional e como homem público, angariou alguns desafetos. Iremos tentar mostrar neste trecho como Alencar e sua crítica receberam o teatro francês da Escola do Bom Senso e como tomou a posição no campo literário daquela época em relação ao que era produzido a partir da década de 1850 no Brasil.

O teatro de Dumas Filho chega ao Brasil em 1856, numa encenação que ocorreu no Ginásio Dramático. Um ano após a estreia de *A dama das camélias*, Alencar escreve *O demônio familiar* e, mais importante para a crítica, o artigo *A comédia brasileira* (ALENCAR, In: FARIA, 2001)¹⁸. No artigo, que é uma resposta ao elogioso texto *O demônio familiar*, publicado em folhetim pelo crítico Francisco Otaviano, Alencar dá seu parecer sobre

¹⁸ A partir deste ponto iremos iniciar as citações dos textos de autores e críticos oitocentistas contidas no livro *As ideias teatrais...*, de João Roberto Faria. Esses textos fazem parte da coletânea feita por Faria com os principais textos da época. É preciso frisar que o “In: FARIA, 2001” indica que nos utilizamos da coletânea, mas não do texto crítico de Faria.

duas de suas comédias: a já citada *Demônio familiar* e sua peça de estreia *Rio de Janeiro: verso e reverso*.

No artigo *A comédia brasileira* (ALENCAR, in: FARIA, 2001, p. 470), Alencar inicia informando as intenções que o levaram a escrever *O demônio familiar*:

No momento em que resolvi a escrever *O demônio familiar*; sendo minha intenção fazer uma **alta comédia**, lancei naturalmente os olhos para o literatura dramática de nosso país em procura de um modelo. Não o achei; a verdadeira comédia, a reprodução **exata e natural** dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro. Dois escritores, é verdade, começaram entre nós a escrever para o teatro; mas a **época** em que compuseram as suas obras devia influir sobre a sua escola.

O primeiro, Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia.

Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa [...] o escritor sacrificou talvez suas ideias ao gosto pouco apurado da **época**. [...]

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

Chama-nos a atenção, na longa citação, a fala sobre a época. Alencar distancia temporalmente o momento em que emite o seu discurso do momento de Martins Pena. Quando Alencar escreve *Demônio familiar* só havia pouco mais de 10 anos que o comediógrafo havia falecido, o que em termos cronológicos é insignificante. O distanciamento é necessário, no entanto, principalmente para mostrar – discursivamente – que sua obra e seu público mudaram, apesar de não haver significativas mudanças estruturais na sociedade à época. Esse expediente, se considerarmos a proposta de Maingueneau, faz com que Alencar fique isolado, o que não o filia a Pena e tampouco a Macedo – citados por Alencar –, ao menos discursivamente. Conforme Alencar, sua intenção de produzir a tal alta comédia, o que o diferenciaria tanto do autor de *Cobé* quanto do autor de *Ciúmes de um pedestre*. Não citando épocas e isolando autores, o próprio Alencar toma uma posição de unicidade e protagonismo que será corroborado ao longo de todo o texto.

Precisamos discutir, do excerto, o que vem a ser alta comédia. Em nenhum local do artigo, o escritor de *Iracema* esclarece o que vem a ser o gênero. Ao usar o adjetivo, Alencar tenta classificar qualitativamente que o seu estilo, isto é, a alta comédia¹⁹ seria superior à comédia brasileira até então produzida que, nas palavras do escritor, não serviria nem como

¹⁹ Em 1856, Furtado Coelho publicara um artigo na primeira página do *Correio Mercantil* e informa que o novo estilo teatral utiliza a Alta Comédia, apesar de, como Alencar, não mostrar que forma “nova” é esta.

modelo inicial. Não há, na crítica ao gênero proposto por Pena (e Macedo), quais são os pontos que fizeram com que houvesse o sacrifício de ideais em detrimento do gosto popular. Em quais pontos Martins Pena deixa de fazer alta comédia, Alencar não deixa claro. Levando em conta a definição que o autor de *Rio de Janeiro: verso e reverso*, segundo a qual a alta comédia seria a que pinta os costumes e os critica, não temos pontos que diferenciem a comédia de Pena da comédia de Alencar. Basta lermos as cenas iniciais de *Os dois ou o inglês maquinista* para percebermos o teor moralizante que, a todo o momento, Felício exprime. Iremos nos deter sobre isso com mais afinco mais à frente.

Fincando o pé na “reprodução exata e natural dos costumes de uma época”, Alencar inicia a vinculação de seu teatro com o que de mais moderno havia na Europa, i. e., a idealização da Escola do Bom Senso. E, principalmente, com a tentativa de unificação de uma ideia de Brasil, uma ideia de burguesia (incipiente) que precisava de concisão. A crítica, a nosso ver, é uma tentativa de criar uma coerência entre a abastada classe carioca, representando mais um passo na preocupação de Alencar com a nação. Ao escrever os romances indianistas, preocupa-se em criar ou estabelecer um exótico brasileiro, mas, ao fazer teatro citadino, quer criar uma classe que fosse civilizada. O que gera uma contradição, uma vez que como ser exato e natural na reprodução e haver crítica ou moralização? São duas intenções que se anulam, uma vez que a moralização é posta em cena, assim como fora nas peças da Escola do Bom Senso, na fala das personagens, com tiradas morais, etc. A tentativa de moralização, principalmente com a figura de uma personagem que é superior às outras, invalida o desejo de Alencar de pôr fidelidade e “vida em ação” em suas obras, uma vez que é preciso idealizar costumes e ações para moralizar pelo exemplo superior, ou seja, moralizar não é reproduzir fielmente. É importante notar tal discrepância, para se perceber a interpretação que movimento dito realista teve no Brasil. Não é uma moralização pelo erro das personagens, como em *Barnwell*. Em outras palavras, o público não vê as personagens errarem no palco para tomá-las como exemplo do que não fazer. O público vê personagens virtuosas que erram, mas que em seguida levantam ainda mais superiores ou, como nos casos dos *raisonneurs*, simplesmente nunca caem.

Essa contradição, no entanto, não foi suficiente para que o argumento de Alencar sobre o realismo fosse relativizado pelos autores da crítica brasileira, (V. FARIA[1993; 2001; 2012], PRADO[1993] MAGALDI [2004], etc;), que glosam tal passagem como referência sobre o início do Realismo Teatral no Brasil e marcam a peça *O demônio familiar* como a estreia do Realismo Teatral Brasileiro. Aqui cabe uma ressalva bastante interessante. Ao introduzir *A anatomia da crítica* (2014), Frye escreveu um elucidativo estudo intitulado

Introdução polêmica. Ao falar sobre o ‘autor-crítico’, o papel do crítico e, principalmente, a intenção do crítico, o teórico canadense estabelece alguns pontos de divergência entre crítica autoral, crítica especializada e crítica pública. Aponta o autor de *Fearful symmetry* sobre a questão do autor falar sobre sua obra que

O poeta pode, é claro, ter alguma habilidade crítica própria e ser assim capaz de falar sobre sua própria obra. No entanto, o Dante que escreve um comentário sobre o primeiro canto do *Paraíso* é simplesmente mais um dos críticos de Dante. O que ele afirma tem um interesse peculiar, mas não uma autoridade peculiar. É geralmente aceito que um crítico seja um melhor juiz do *valor* de um poema do que seu criador, mas ainda há uma noção persistente de que é de certo modo ridículo considerar o crítico como o juiz final do sentido de um poema, muita embora, na prática, seja claro que ele deva sê-lo. (FRYE, 2014, p. 114) (itálicos no original)

O que Frye sutilmente levanta é que há certa problemática em pôr como fiel da balança da crítica o poeta por dois motivos. O primeiro é que, evidentemente, o poeta apresenta parcialidade ao falar de sua própria obra. E também que, a crítica feita pelo poeta não deve ser encarada como *a crítica definitiva*. Devemos, pois, continuar com as assertivas de Alencar para atestar o nascimento do realismo teatral no Brasil? Cremos que não. Portanto, o texto de Alencar enfrenta problemas, pois é um texto de um poeta falando sobre sua própria obra. Ponto que não depõe contra o próprio Alencar, mas pode depor contra os críticos e teóricos posteriores (principalmente posteriores aos estudos de Frye e os outros novos críticos). Continuemos.

Claro está que, para a educação em uma escola realista, o primeiro ponto do texto de Alencar não acrescenta informações relevantes. Além disso, a técnica de escrita do texto como uma reprodução exata e natural dos costumes de uma época, com um olhar menos subjetivo, além do próprio foco que se quer reproduzir (esqueçamos a perfectibilidade) não representa uma originalidade que pudesse justificar a existência de um período literário. Martins Pena já havia exposto costumes e, além disso, já havia escrito sobre personagens de casaca. Alencar também não informa que costumes são esses. Pois, como vimos, a pincelada artística de Dumas Filho e seus seguidores era bastante limitada. Os costumes que eram pintados só levavam em consideração o microcosmo burguês e da aristocracia empobrecida. No Brasil, os limites da pincelada não são delimitados por Alencar. O que há é a insistência

na tecla da reprodução. O escritor cearense não esclarece para seu público quais são os costumes²⁰.

Ainda quando critica a comédia de costumes de Martins Pena, Alencar informa sobre a limitação inerente a elas. O que significa “pintar até certo ponto”, o escritor de *Iracema* não esclarece, nem tampouco esclarece o que entende por sátira dialogada. Ora, que é a sátira senão uma crítica? Alencar opina sobre Pena informando-nos que a obra do escritor fluminense não poderia ser classificada de comédia, que seriam farsas apenas. Hoje ainda nos é bastante difícil distinguir entre os dois gêneros, mas o qualitativo serve ao propósito de diminuir a obra de Pena e, principalmente, mostrando que o autor não teve força suficiente para, deixando de lado o “gosto pouco apurado” dos espectadores, escrever uma comédia superior. Esvaziando a importância dos dois comediógrafos (Pena e Macedo) que ainda faziam sucesso à época, Alencar deixa o espaço aberto para si. Quando Alencar investe em escrever o *Demônio familiar* tenta se ombrear com os dramaturgos da Europa e, antes disso, instituir-se como fundador de uma tradição cômica inédita em nosso país.

Este ideário, perseguido por outros autores da chamada escola realista, é uma espécie de criação de um espaço de produção (o qual iremos referenciar logo abaixo) que se confunde, em vários pontos, com a criação de uma nacionalidade – um dos pilares do Romantismo. Alencar, homem romântico, era o homem das letras à época que mais unia a prática política com a prática literária, não dissociando, no seu discurso e no seu fazer crítico, a invenção de um “país” com a invenção criadora. Silvia Cristina Martins de Souza (2002, p. 26) é mais incisiva ainda quando alude que a chegada da chamada escola realista fez com que os autores

[...] Desejosos de complementar a independência política no plano estético, esses literatos [da escola realista] utilizaram-se do nacionalismo como pretexto para justificar sua ação criadora, como critério de afirmação de dignidade do escritor e como recurso para legitimar uma atitude militante de transmissão de determinados valores e visões de mundo.

A arte pedagógico-moralizante da chamada escola realista é extraída como visão de mundo de uma determinada classe social que, por meio das peças realistas, tentava catequizar

²⁰ Poderíamos aludir quase que por eliminação quais costumes deveriam ser elencados. Ao ler os romances alencarianos e peças urbanas percebemos que o grande interesse do autor de *O guarani* ao falar da sociedade urbana, recaí sobre uma classe média alta em expansão e sobre os filhos dos proprietários de terra que eram profissionais liberais. Até seus textos críticos tinham o mesmo público. Em meados do século XIX, era pequena a quantidade de pessoas mais pobres alfabetizadas e pouca também era a quantidade de frequentadores de teatro de elite que não eram das classes mais abastadas. Daí, poderíamos iniciar uma pesquisa sobre a quem se dirige Alencar. Claro está que tal pesquisa foge do âmbito desta tese.

as outras camadas sociais do Brasil. Aqui precisamos tomar cuidado com este ponto: que visão de mundo era essa? Qual moral. Num dos textos mais lúcidos sobre o século XIX, principalmente sobre o período posterior à vinda da família Real para o Brasil, *Sobrados e mucambos* (2002), Gilberto Freyre inicia uma longa narrativa sobre a família e costumes brasileiros. O principal ponto a qual chega o pesquisador pernambucano é que durante a passagem do campo para a cidade, o conservadorismo do *pater familias* outrora senhor de engenho, mas já na cidade, era ainda bastante forte. A importância dessa relação é crucial para entendermos o público para quem Alencar fala (e também de onde Alencar fala). Ao sair do engenho e ir para a metrópole, houve uma mudança estrutural na vida do pai de família da classe abastada no Brasil. Mudança que se refletiu na gastronomia, no vestuário, na diversão, na relação com o dinheiro, mas que não chega de imediato aos laços familiares. Freyre (2002, p. 750) relata que antigos costumes não foram quebrados na passagem do campo para a cidade, chega a informar que

O patriarcalismo brasileiro, vindo dos engenhos para os sobrados, não se entregou logo à rua; por muito tempo foram quase inimigos, o sobrado e a rua. E a maior luta foi travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o *pater familias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre as mulecas, como nos engenhos; sem que ela saísse nem para fazer compras. Só para a missa.

De acordo com Freyre tal relação da mulher com o sobrado ainda podia ser encontrada com facilidade na década de 1830 (Cf. FREYRE, 2002, o. 754). A própria arquitetura das cidades, com casas com muros altos, de difícil acesso e com pequenas janelas, propiciava ainda mais o isolamento feminino. A defesa ao isolamento da mulher é uma das marcas do teatro de Alencar. Por meio de personagens como Eduardo, de *O demônio familiar*, vemos essa defesa muito claramente. Iremos voltar com calma à peça, mas por ora, um preâmbulo do que ora expomos:

[...] Ninguém conhece melhor o homem que ama, do que a própria mulher amada; mas para isso é preciso que o veja de perto, sem o falso brilho, sem as cores enganadoras que a imaginação empresta aos objetos desconhecido e misteriosos. Numa carta apaixonada, numa entrevista alta noite, um desses nossos elegantes do Rio de Janeiro pode parecer-se com um herói de romance aos olhos de uma menina inexperiente, numa sala, conversando, são, quando muito, moços espirituosos ou frívolos. Não há heróis de casa e luneta, minha mãe; nem cenas de drama sobre o eterno tema do calor que está fazendo. (ALENCAR, 1977, p. 76)

A proteção da donzela, aliada ao desmerecimento do romântico (que nos faz lembrar *La cigüe* citada linhas atrás) remetem ao cuidado patriarcal e o medo do novo, da cidade, da rua. É uma característica da moralização que ora apresentamos, mas também uma esperança de idealização da rotina. Como se, ao apresentar um Brasil moralizado, civilizado, Alencar fosse, desde já, sabedor da condição menor, menos briosa, dessa espécie de civilização. Daí a idealização do dia-a-dia.

No artigo de Alencar que ora discutimos, ainda há a questão do modelo. Alencar não considera a produção teatral brasileira digna de ser um modelo para sua própria produção. Até o momento, não havia texto significativo, de acordo com o autor de *O guarani*. Mas o autor não mostra, textualmente, quais são as mudanças significativas entre seu tipo de obra e o tipo apresentado por Pena, o que torna deveras penoso entendermos qual a opinião de Alencar sobre o que vem a ser a comédia de costumes por ele perpetrada. Mas que podemos vislumbrar suas causas.

Para a classe social que emitia as produções da chamada escola realista, manifestações artísticas populares, voltadas para um “gosto” inferior do público de uma época, eram perniciosas. O caráter maléfico não era a ausência da crítica, mas principalmente porque tais autores eram aplaudidos e esta não deveria ser a mola teatral. Souza (2002, p. 35) informa que a questão de não se imiscuir com o gosto do público já era ponto pacífico desde a década de 1830, quando vários críticos, criticando a forma mais popular do teatro a qual retratava na linguagem e na forma artística as pessoas menos favorecidas,

[...] um imaginário que tomaria corpo a partir da década de 1830 e percorreria todo o século XIX, assentado na noção de que todas as iniciativas e decisões no campo artístico que viessem da parte dos literatos, estariam legitimadas *a priori* e passariam a ser a expressão mais pura daquilo que se queria atingir. Dito de outra forma, o que mais se explicitava eram a necessidade e o desejo de atingir uma almejada “civilização”, mas o que tentava obter, em termos práticos, eram a deslegitimação das ações de determinados sujeitos históricos e a supervalorização das de outros, as quais, supostamente, estariam movidas por objetivos elevados e nobres.

É justamente o que faz Alencar, apontando como problema o fato de Martins Pena ter falado e utilizado o popular. A farsa e o gosto do público serão os motivos que afastam Martins Pena do ideal modelo a ser seguido por Alencar. Seguindo os passos de Souza, podemos verificar tal procedimento por parte da crítica brasileira.

Se fizermos o resgate de dois acontecimentos de finais da década de 1830 poderemos ter um vislumbre de como a crítica teatral brasileira daquela época tencionava afastar-se do

popular. Para tal comparação, tomemos a fundação da tragédia e da comédia brasileiras. Ao ser o primeiro autor nacional a escrever uma peça com temática nacional, o Visconde de Araguaia se tornaria também o modelo teatral no Brasil. A peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* (que foi entendida como dotada de temática nacional, apesar de Antônio José apenas ter nascido e vivido os primeiros anos no Brasil) foi o libelo que finalmente daria andamento a um desejo antigo de nosso país: a criação do teatro nacional. Largamente coberto pela imprensa mesmo antes de sua estreia nos palcos, o texto teatral fora saudado como um raio de esperança para a “tapera de Santa Cruz”. Um artigo do *Jornal do Commercio* aludia:

(...) Nós somos gratos ao Sr. Magalhães por levantar um monumento a mais à pátria, e reavivar na lista do esquecimento a memória de *Antônio José*: a nossa geração fica sabendo que essas óperas do Judeu que tanto encanto deram ao público português são filhas do gênio do infeliz fluminense (...)
O drama *Antônio José* é uma obra de patriotismo mais puro; arrancado das nossas crônicas negligentes, o poeta teve de lutar com dificuldades; a escassez de detalhes históricos e o nome quase extinto, entre nós, de um homem tão conhecido na Europa (...). (apud SOUZA, 2002, p. 36).

É evidente que o cronista esqueceu um dos maiores feitos de Magalhães que foi tornar nacional tão estrangeira temática, o que não vem ao caso discutir no momento. A peça estreou em março de 1838 e causou assombro principalmente por afagar os brios do nacionalismo brasileiro que ainda surgia (a independência havia acontecido alguns anos antes), o que por si só já valia o ingresso. A estreia da comédia, por outro lado, aparece sob pouca ou nenhuma luz de holofotes. Em outubro do mesmo ano, o teatro Constitucional Fluminense faz representar a peça *O juiz de paz na roça*, que estreia sob o silêncio da crítica. A comédia, que ridicularizava a figura de um juiz de direito lotado no interior do Rio de Janeiro, mas que poderia ser alargada para outros recantos fluminenses, será uma das primeiras intervenções do chamado teatro de costumes no Brasil. É de ressaltar que a comédia era o único gênero que angariava autores exclusivamente de teatro, como é o caso de França Júnior, Artur de Azevedo e o próprio Martins Pena. Tão importante fato – a primeira comédia nacional – é tratado com desdém pela crítica, apesar (ou por causa de) seu imediato sucesso popular.

Flávio de Aguiar é um dos que endossa que a repercussão da comédia em solos nacionais sempre foi paradoxal. O gênero mais popular e duradouro de nossa prática teatral, a comédia, principalmente a de costumes, foi sempre segunda opção ao se falar da criação de um teatro nacional. Aguiar aponta que é necessário entender a dinâmica dos espetáculos teatrais para compreender o descrédito carregado pela comédia. Segundo o autor (1984, p. 5-

6), os eventos eram desorganizados e não seguiam programas rígidos. O único ponto em comum era o cerne das noites teatrais. Segundo Aguiar tais eventos:

[...] Começavam cedo, quando obedeciam ao horário, e entravam pela noite adentro. Pareciam um espetáculo de variedades, muitas vezes. Havia de tudo um pouco: peças, números de danças, números musicais, canto, feitos circenses. O **centro do espetáculo**, entretanto, era quase sempre **um drama, ou tragédia, ou melodrama** [...] (grifos nossos)

Em outras palavras, Aguiar mostra que o prato principal da mixórdia das noites teatrais era sempre um drama, tragédia ou melodrama, raríssimas vezes uma comédia, apesar da importância do gênero e a regularidade dos autores de comédia, privilegiava-se o trágico. Para termos uma ideia da diferença de tratamento, podemos destacar a diferença de rumo entre Pena e Magalhães. Ao contrário de Magalhães, Martins Pena não abandona a prática teatral e escreveria, até sua morte, mais de 30 comédias, a maior parte delas representada. É um número significativo. Seus entrecos irão ser representados não só nos teatros da corte, mas até mesmo em teatros de feiras e representações circenses, dada a sua popularidade. Ao mesmo tempo em que o autor de *O noviço* caía nas graças do público, os críticos teatrais apenas lamentavam a decadência do incipiente teatro nacional e o “[...] período que vai de 1838 a 1850 é pródigo em artigos de crítica teatral nos quais o tom é quase sempre de lamento por uma dramaturgia que, após um início promissor [com Araguaia], não decolara, pelo menos da forma como os literatos gostariam que tivesse ocorrido” (SOUZA, 2002, p. 37). A crítica à “ilusão” do público que era feliz com o teatro de baixo nível é tanta que levará Machado de Assis (2008, p. 441), num texto reflexivo sobre o teatro de Macedo em 1866, a afirmar:

O *Cego* e O *Cobé*, do Sr. Dr. Macedo, apesar das belezas que lhes reconhecemos, não tiveram grande aplauso público. Mas *Lusbela* e *Luxo e Vaidade* compensaram largamente o poeta; representados por longo espaço no Ginásio desta corte, foram levados à cena em alguns teatros de província, onde o vate fluminense encontrou um eco simpático e unânime. Se mencionamos este fato é para lembrar ao autor, que o bom caminho não é o da *Lusbela* e *Luxo e Vaidade*, mas o do *Cego* e do *Cobé*. Estas duas peças, apesar dos reparos que lhes fizemos e dos graves defeitos que contêm, exprimem um talento dramático de certo vigor e originalidade; não assim as outras que caem inteiramente fora do caminho encetado pelo autor; essas não se recomendam, nem pela originalidade da concepção, nem pela correção dos caracteres, nem pela novidade das situações. Quando parecia que os anos tinham dado ao talento dramático do autor aqueles dotes que se não alcançam sem o tempo e o estudo, apareceram as duas peças do Sr. Dr. Macedo, manifestando, em vez do progresso esperado, um regresso

imprevisto. Para os que amam as letras, esse regresso foi uma triste decepção.

A culpa de Macedo é ter sido aplaudido. E esse é o parecer da maior parte dos críticos, fazendo eco ao que Alencar já afirmara na metade da década de 1850. Voltemos ao texto.

Continuando com o percurso teórico de Alencar (In: FARIA, 2001, p. 470-1), temos a passagem:

Com franqueza dizemos que sentimos ver nas obras dramáticas do Dr. Macedo uns **laivos de imitação estrangeira, que lhes tira o cunho de originalidade**; se ele não tivesse imaginação e poesia, seria isto desculpável; mas quando pode ser belo, sendo brasileiro, não tem justificação; é vontade de trabalhar depressa.

Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; na França. (Grifos Nossos)

Se Alencar não poderia se juntar a Pena porque este apresentava uma pintura dos costumes influenciada pelas classes menos favorecidas, a união com Dr. Macedo seria impossível também porque o último seria um mero imitador estrangeiro. É evidente na passagem que Alencar não informa que tipo de imitação (se de forma ou conteúdo) ou também a qual estrangeiro ele remete. A diminuição dos detalhes faz com que se alarguem bastante as impossibilidades de uma vanguarda macediana no quesito comédia brasileira e, principalmente, por uma suposta pressa em escrever que é alegada por Alencar ao informar que as obras de Macedo para o teatro foram escritas em momentos de folga, não dedicando seu autor a estudar ou mesmo tentar escrever peças melhores, ou seja, o fato de ter escrito comédias também deve ter pesado no julgamento, conforme posicionamentos dos autores do século XIX a textos cômicos, como já mostramos. O efeito retórico, num crescendo, faz com que a escrita de Alencar se torne peça rara e, principalmente, inovadora. Contudo, ao informar qual procedimento encontrado para suprir a falta de talentos na comédia brasileira, o escritor de Masseurana nos informa paradoxalmente que hauriu seu modelo da França. Numa tentativa de minimizar o efeito da afirmativa, equaliza o espírito francês com a sociedade brasileira. Ora, o Brasil de 1857 estava sob o regime imperial, escravocrata²¹, isso do ponto de vista social, mas também podemos abranger para o ponto de vista intelectual, uma vez que (à época

²¹ Para uma leitura sobre as instituições brasileiras de meados do século XIX consultar CALDEIRA (1995) e SILVA (2009).

do artigo) o Brasil havia inaugurado sua primeira faculdade apenas em 1808²². O outro lado do Atlântico contava com uma tradição universitária datada do século XII. Colocando lado a lado Paris e Rio de Janeiro, o escritor brasileiro reduz o problema da falta de originalidade e, ao acusar sem estabelecer o ponto de acusação a importação estrangeira de Macedo, lança-se – paradoxalmente – como primeiro comediante autenticamente brasileiro por usar um modelo francês. Esse pensamento – que passa despercebido pelos leitores de primeira hora de Alencar, mas que deve ser levado em consideração por nós –, perpassa todo o Brasil imperial.

É mais uma vez em Freyre que podemos haurir o clima interligado (no ‘mundo ideal’ de Alencar e outros intelectuais) entre Europa (França e Inglaterra) e o Brasil. Ao relatar as experiências pós-independência da ex-colônia, o autor de *Casa grande e Senzala* aponta que as ações (principalmente pós-família real) estruturadoras a partir de finais do século XVIII são estratégias de reeuropeização do Brasil, caracterizando uma espécie de mimese (à brasileira) do que ocorria na Inglaterra e França. O movimento de imitação tinha como principal objetivo expurgar o que havia de popular, de afro, de indígena ou asiático em solos brasileiros. Tudo aquilo que tivesse características nativas (como algumas personagens do teatro de Martins Pena) ou até mesmo lusitanas (como as imitações estrangeiras do Dr. Macedo) deveriam ser expurgadas de nossa sociedade. Vejamos como Freyre informa sobre essa reeuropeização:

Dizem que Dom João VI quando chegou à Bahia em 1808 foi logo mandando iluminar a cidade: era "para inglês ver". Outros dizem que a frase célebre data dos dias de proibição do tráfico de escravos, quando no Brasil se votavam leis menos para serem cumpridas do que para satisfazerem exigências britânicas. Foi a versão colhida no Rio de Janeiro por Emile Allain que a apresenta como equivalente do francês "*pour jeter de la poudre aux yeux*". De qualquer modo a frase ficou. E é bem característico da atitude de simulação ou fingimento do brasileiro, como também do português, diante do estrangeiro. Principalmente diante do inglês, e 1808, não mais o herege nem o "bicho" que era preciso salpicar de água benta, para se receber dentro de casa, mas, ao contrário, criatura considerada, em muitos respeitos, superior. (FREYRE, 2007, p. 986)

A tendência da modalização e tentativa textual de compartilhar com o ideário social da Europa não é exclusividade de Alencar. O Brasil inicia um processo de abandono do tradicional em detrimento das novidades da Europa. A 'sanha' europeia gera a importação de produtos europeus que nem função tinham no Brasil, como mostraremos linhas abaixo. A grande questão é que essa tendência irá gerar uma aceitação das acusações de 'estrangeirismo'

²² A faculdade foi a Faculdade de Medicina da Bahia – a FAMEB – inaugurada em 18 de fevereiro de 1808, após a chegada da Família Real ao estado da Bahia.

que Alencar dirige ao Dr. Macedo e, principalmente, fará com que se tente excluir o passado teatral brasileiro.

Tal inclinação talvez até tenha sido fruto de certa coerção inglesa, mas foi abraçada com certa facilidade até mesmo por D. Pedro II. Nas palavras de Freyre: (1997, p. 989-990):

A sobrecasaca preta, as botinas pretas, as cartolas pretas, as carruagens pretas enegreceram nossa vida quase de repente; fizeram do vestuário, nas cidades do Império, quase um luto fechado. Esse período de europeização da nossa paisagem pelo preto e pelo cinzento - cores civilizadas, urbanas, burguesas, em oposição às rústicas, às orientais, às africanas, às plebeias - Começou com D. João VI; mas acentuou-se com Dom Pedro II. O segundo imperador do Brasil, ainda menino de quinze anos, já vestia e pensava como velho; aos vinte e poucos era o monarca "mais triste do mundo", na opinião de um viajante europeu. Parece que só se sentia bem dentro do seu *croisé* e de sua cartola preta; e mal, ridículo, desajeitado, sob o papo de tucano, o manto de rei, a coroa de imperador. Só se sentia bem - vestido à europeia; e de acordo com a civilização nova da Europa: a industrial, a inglesa, a francesa, a cinzenta [...] era o tipo de europeu de cidade.

O abandono quase que imediato de uma condição climática e intelectual ‘nativa’ e a adoção artificial de todo um novo ideário fará com que discursos como o de Alencar pululassem na imprensa. Apesar de tudo, nada disso era visto como artificial. Ser brasileiro era sinônimo de ser ‘inglês’ ou ‘francês’. Isso fazia com que a intelectualidade construísse um discurso em torno das discussões literárias apenas ‘para inglês ver’. A imensa quantidade de artigos importados, textos mal traduzidos, realidades transplantadas, “ideias fora do lugar” traçam o perfil do Brasil imperial, ou melhor todo o período pós-família real no Brasil, como bem lembra Freyre ao relatar que as mudanças e artificialidades já se iniciaram a partir do ano 1808:

Em 1818 a *Idade d’Ouro do Brazil* anunciava, em Salvador, uma companhia de dançarinos ingleses que era uma maravilha; e muito digno de nota o seu sucesso pelo fato de significar uma substituição social: exhibia-se na velha Praça de Touros. Em vez de ver correr os touros, como no tempo do Senhor Dom José, o povo de Salvador da Bahia de Todos os Santos agora se divertia com dançarinos ingleses. Dançarinos um tanto mecânicos que subiam “ao ar huma machina com hum homem equilibrado em cima, com a cabeça para baixo e dois mais por baixo da mesma”. Terminava a função, segundo o anúncio, com um “admirável fogo artificial” mostrando no fim as Armas Reais e um dístico com “Viva Dom João VI”. (2007, p. 1009).

A associação – a nova associação – do poder brasileiro com tudo aquilo que fosse estrangeiro inicia logo em nossa terra. A força do novo, do importado, do “europeu” e o “Viva

Dom João VI”, como se este estivesse atrelado ao novo divertimento, mais urbano, fizeram com que, em poucos anos, uma fissura surgisse. O ideal substituíra o idealizado e ninguém se apercebeu – ou não quiseram se aperceber. É interessante notar que essa idealização (romantização da vida) é algo que molda todas as atividades. Vivia-se não só um Brasil para inglês ver, mas também o Brasil era para inglês ver. Ana Maria Mauad (In: ALENCASTRO, 1997, p. 197) mostra que a produção e difusão da imagem da família imperial como figuras ilustradas, europeizadas, perpassarão todo o período com um contraste relativamente alto entre a imagem que se queria projetar do Brasil e a situação do país à época. As fotos retratavam temas diversos, mas, importa para nosso estudo um tipo específico. Segundo a historiadora:

Existiam [...] as fotografias que eram enviadas às exposições universais, onde a imagem do Brasil adequava-se aos padrões da cultura ocidental. Numa dessas fotos, o imperador é retratado acompanhado por livros, pelo globo e por canetas-tinteiros, todos signos condizentes com um Brasil moderno e culto. O imperador é a imagem do Império nas exposições universais, e a fotografia possibilita essa identificação.

A referência que o Brasil queria passar ao mundo era a conexão com o estrangeiro aceitável, civilizado. Não havia crítica alguma de tal atitude, assim como não havia contra a atitude de Alencar de se ombrear com a Europa. Mas a realidade sempre estava presente.

Num livro sugestivamente intitulado *Minoridade crítica* (2004, p. 174), Luís Antonio Giron aproxima Baudelaire e Alencar, mostrando que, para a tristeza do último, só a vontade de circular pela cidade (flanar) é comum aos dois:

[...] ele [Alencar] testemunha a emergência da multidão a passear pela Rua do Ouvidor, do mercado de ações, das ruas iluminadas a gás, da inauguração de bulevares e melhoramento dos parques, das loterias, benefícios, óperas de Verdi [...] Alencar sonha em flanar (é um dos primeiros a apontar o verbo) pelo Passeio Público, mas, na realidade, é atropelado pelas carruagens nas ruas enlameadas, pelos especuladores na Praça do Comércio, pela falta de asseio de uma cidade dominada por epidemias.

O desejo de Alencar é duramente rechaçado pela realidade. A intenção de flanar, apropriar-se daquilo que é mais característico da geração de Baudelaire, é barrada pela realidade. Parece-nos que, na carta a Francisco Otaviano, repete-se a mesma barreira. O desejo de se igualar (e superar a França) é rechaçado pela realidade. Para entendermos como isso ocorre com sua produção dramática, teremos que primeiramente analisar sua crítica aos escritores franceses (ALENCAR In. FARIA, 2001, p. 471):

Sabe, meu colega, que a escola dramática mais **perfeita** que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e de que a *Question D'Argent* é o tipo mais **acabado** e mais **completo**.

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

A gradação das qualidades de Molière feita pelo escritor de *O demônio familiar* dá uma impressão de robustez ao ser colocado o primeiro ao mesmo nível de Dumas Filho, principalmente quando o último é tido como aquele que tornou ainda mais perfeito o que já era ‘perfeito, acabado e completo’. A recorrência do círculo fechado de Alencar, com o intuito de elaborar em poucas linhas – e para leigos – um sistema teatral francês com o qual linhas depois irá pronunciar sua filiação dá uma impressão de totalidade e segurança. No entanto, quais as obras de Molière que poderiam ser classificadas como perfeitas e completas, Alencar se esquece de listar e, além disso, o exagero das últimas linhas “apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente [...]” o que queria dizer ele com isso, não podemos saber.

Na verdade, a contradição da importação não era exclusividade de Alencar. O Brasil, de modo geral, passava por semelhante crise. Em meados de 1850 havia uma importação maciça de produtos e de ideias. O Brasil estava tentando se europeizar, mas de maneira apressada e, muitas vezes, cômica. Charles Expilly (que aportou no Rio de Janeiro em 1853) revelava sobre a sociedade carioca:

O Rio possui hoje um teatro lírico [...] suas ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta [...] que as ruas, sem passeios, são mal calçadas de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas. (*apud* ALENCASTRO, 1997, p.47)

A dualidade é evidente, havia teatro lírico importado, mas não havia saneamento, havia iluminação nas ruas e pianos, mas a importação não levava em conta saneamento, calçamento etc. É a estes defeitos característicos da sociedade carioca que o folhetinista Carlos (*apud* GIRON, 2004, p. 365), em 1859, no seu “Crônica da Quinzena” mordazmente ironiza ao relatar o que mudou entre 1858 e 1859:

O usuário [sic] alcunha-se capitalista, a velharia tornou-se uma indústria, o tendeiro é comendador, as anquinhas transformaram-se em balão, um casamento por dinheiro é de conveniência, um mandão de aldeia chama-se

influência, um peralvilho crisma-se leão e um barracão intitula-se teatro lírico.

O conflito, no entanto, é ainda mais profundo. Para Flávio Aguiar durante todo o século XIX houve o embate de três grandes “outros” na base ideológica da nacionalidade. O primeiro dos outros era a antiga metrópole, Portugal, indesejável e da qual cada vez mais era preciso se afastar (precisamos voltar à questão da crítica ao texto de Macedo já por nós aludido). Ao criticar em Macedo os laivos de imitação estrangeira, era a esse primeiro outro que Alencar se referia. Para Souza (2002, p. 264-5) são três pontos de crítica:

Em primeiro lugar, esta mistura de gêneros desagradava aos que buscavam uma “autêntica” arte nacional. Em segundo, tal tendência [escola realista amalgamada com teatro popular] supostamente indicava a perda de originalidade de uma dramaturgia em construção. E em terceiro, esta postura assumida por Macedo aproximava sua dramaturgia de **outra**, recentemente produzida em Portugal [...] (grifo nosso).

A dramaturgia estrangeira que Alencar critica é a de Mendes Leal Jr. e Ernesto Biester, dois dos mais proeminentes autores da comédia realista “a *la portuguesa*”. Os autores da escola realista apresentavam receio de que houvesse uma volta a uma dependência intelectual até pouco tempo rechaçada. Por isso a predileção pelos franceses, que apesar de estrangeiros representavam uma cultura superior, como aponta Flávio Aguiar (1984, p. 12): “Havia um segundo ‘outro’, ao lado do ‘eu nacional’. Mas o segundo ‘outro’ era do tipo desejável, simbolizado pelas nações civilizadas, tidas como modelo cultural, a França em particular”. É este relacionamento com o outro – passível de embotar os paradoxos inerentes à junção – que produziam discursos como o de Alencar que ora criticamos. A França, portanto, era tida como o modelo cultural pelos intelectuais fluminenses dos oitocentos. Souza (2002, p. 265-6) é ainda mais incisiva quando informa que qualquer perigo de ligação com a produção portuguesa era imediatamente rechaçada pelos autores da escola realista brasileira, uma vez que

Para um grupo de literatos absolutamente francófilo [...] afastar-se de um passado que fazia lembrar a todo instante uma dependência cultural anterior era o que se tinha em mente, daí reputar a dramaturgia francesa [...] [para ser] modelo à criação de uma dramaturgia que se queria livre de amarras.

Trocando, assim, uma dependência por outra. Esse ‘outro’ desejável, no entanto, estava em constante guerra ideológica com um terceiro outro na construção do eu nacional. Flávio

Aguiar, de maneira taxativa, arremata que o terceiro outro, do qual fazia parte a antiga metrópole dos tempos coloniais e aspectos do passado tão recente do Brasil, todos de difícil identificação/separação, dado o seu caráter intrínseco, compunha, juntamente com os outros três “outros”, uma luta constante por espaço na caracterização do eu nacional. Para o crítico:

O terceiro ‘outro’ é de difícil identificação, ou assim se faz porque é parte do ‘eu’, parte intrínseca, inalienável. É seu avesso, e, o que é mais irônico, é seu alicerce. É seu lado perverso, disforme, grotesco, mas é o lado engraçado, deliciosamente ridículo do ‘eu’. O terceiro ‘outro’ reúne em sua identidade tudo aquilo que os nossos antepassados do século XIX pensavam ser o ‘triste legado colonial’ – não mais visto como uma condição ‘externa’ de opressão, corporificada na Metrópole portuguesa ou em determinadas agências dessa Metrópole, como o Tribunal do Santo Inquérito ou a Mesa Censória de Lisboa [...] O triste legado reúne tudo o que a condição colonial havia deixado por aqui, ou que assim se julgava: a tacanhice provinciana, a mediocridade generalizada, a pobreza de recursos, uma parca e pobre vida cultural, senhores de terra que mandavam as filhas estudar francês e andavam em chão de terra batida, e assim por diante. (AGUIAR, 1984, p. 12-13)

A grande recusa da influência portuguesa (são estes os laivos estrangeiros referidos por Alencar na sua crítica a Macedo) e o apreço pelo teatro francês nada mais eram do que uma tentativa de mascarar a marca indelével do atraso. O teatro francês que era, para Alencar, uma escola, deveria ser o novo norte que levaria a população brasileira, com a encenação dos dramas burgueses franceses ou nacionais, ao primeiro escalão da cultura mundial.

É preciso que avancemos para entender o fio da meada de Alencar, principalmente em sua busca da perfectibilidade teatral, cujo molde era francês, mas não estava em Molière e sim em Dumas Filho:

Mas esses quadros [de Molière] eram sempre quadros; e o espectador vendo-os no teatro não se convenciam de sua verdade; era preciso que a arte se aperfeiçoasse tanto que imitasse a natureza; era preciso que a imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade [...]

É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um **daguerreótipo** moral. (ALENCAR In: FARIA, 2001, p. 471)

O aperfeiçoamento do que já era completo e acabado torna o discurso sobre Dumas Filho ainda mais forte. Linhas acima Alencar informara que os caracteres de Molière eram perfeitamente desenhados, mas ainda não eram naturais o suficiente, era preciso reproduzir a

família e a sociedade. Soa-nos desafinada a retórica de Alencar, principalmente se lembrarmos de algumas peças de Molière, a exemplo de *O doente imaginário* e o protagonista Argan. A ação da peça, estritamente passada na casa de Argan, em segundo casamento com uma esposa interesseira e enganado pelos médicos, não fala da família? Ao final da tirada, usando a metáfora da moda dos críticos do teatro à época, Alencar chama de daguerreótipo moral o procedimento da representação natural da família e da sociedade. Desse modo, Alencar estipula sua filiação teatral. No posto irradiador, temos Molière, o qual, para Alencar, influenciou deveras Dumas Filho. Mas Molière é ‘melhorado’ por este último. E é com este que Alencar se apega, pois, se do lado brasileiro, segundo ele, só produzimos sátiras dialogadas ou comédias com sintomas de importação, a regeneração do teatro estritamente brasileiro ainda é possível:

[...] preferi resistir, e escrever a minha comédia, como a minha consciência e o meu gosto aconselhassem; preferi ser natural, a ser dramático; preferi ser apreciado por aqueles que sabem o que é uma comédia, a ser aplaudido com entusiasmo pelas plateias.

Fui feliz; o público ilustrado foi mais benévolo do que eu esperava e merecia; *O demônio familiar*, escrito conforme a escola de Dumas Filho, sem lances cediços, sem gritos, sem pretensão teatral, agradou.

(ALENCAR In: FARIA, 2001, p. 472)

A peça sem pretensões teatrais encontrou terreno fértil num público que, pela ótica de Alencar, seria completamente distinto do público que aplaudiu poucos anos antes Macedo e, principalmente, Martins Pena. A filiação com a escola de Dumas Filho não seria importação estrangeira – segundo a leitura que Alencar apresenta – é o arremate que faz com que *O demônio familiar* seja a vanguarda do novo tempo no teatro. A lógica alencariana o impede de ver na sua própria peça a inegável importação. Uma lógica que se apoia em dois pontos: a importação é francesa (com temática brasileira) e é distinta do detestável teatro português. Uma combinação de prestígio, de bom tom, como se refere Freyre: “Tudo que era português foi ficando “mau gosto”; tudo que era francês ou inglês ou italiano foi ficando “bom gosto” (2007, p. 1009). Assim, Alencar jogava fora a criança com a água do banho.

No fechamento do artigo Alencar inicia a falar dos defeitos de sua peça:

Sou o primeiro a reconhecer que minha obra tem grandes defeitos; mas também estou convencido que mais tarde hão de reconhecer que ela tem alguma coisa de bom. [...]

O tempo dirá que muitos defeitos que hoje se notam, são qualidades; o tempo dirá que não existem muitas comédias sem um monólogo e um aparte; como *O demônio familiar*. A última comédia de Dumas, que já citei, e que é para mim o tipo de escola, não tem um monólogo; mas tem alguns apartes. O *Demi-monde* tem monólogos, porque é ainda uma transição da escola de Molière (ALENCAR In: FARIA, 2001, p. 472)

O escritor nos informa anteriormente que a peça foi bem recebida pelo público. Os defeitos não são mencionados e, caso existam, serão reconhecidos no futuro como qualidades. Mas a aproximação com a França é transposta. Para o autor, seu texto é o filho mais bem acabado da escola de Dumas Filho. Sua peça, sem monólogos e sem apartes é, por mais obtuso que pareça, a evolução da “perfeição” alcançada por Dumas Filho, que por sua vez já havia corrigido o texto de Molière. E a impressão final é de que o Brasil, com Alencar, pode agora irradiar influência de volta para a França. Só há um problema, se o Alencar de carne e osso, ao tentar flunar, tropeça no Passeio Público, o escritor tropeça na execução. Classifica como diálogos as falas de meia página de algumas personagens de *O demônio familiar*, esquece que, apesar de não existir didascálias que explicitem, sua peça traz apartes, como bem revela Décio de Almeida Prado no ensaio *Os demônios familiares de Alencar*: “O curioso é que há, em *O demônio familiar*, não alguns mas numerosos apartes, se bem que não caracterizados à maneira tradicional. As rubricas “a meia voz”, “baixo”, significam verdadeiros apartes” (1993, p. 315). Voltemos, por ora, à análise do artigo. Deixaremos a análise mais aprofundada da peça para o próximo capítulo.

Na publicação que temos em mãos, o artigo de Alencar, *A comédia brasileira*, ocupa sete páginas. A comédia nacional brasileira é evocada com três nomes, Pena, Macedo e o próprio Alencar; e os autores estrangeiros são dois: Dumas Filho e Molière. A comparação com comédias da França é feita com a citação de duas peças de Dumas Filho. Esse é o pano de fundo utilizado por Alencar para fazer um artigo sobre a comédia brasileira do passado e, principalmente, sua evolução, representada pela comédia *O demônio familiar*. É uma mostra clara de tentativa de superação da tacanhice evidente, mas constrangedoramente ignorada pelos autores adeptos do chamado realismo teatral.

Nas palavras do autor, a peça *O demônio familiar* não possuiria defeitos em sua essência, quando muito há qualidades travestidas de defeitos. Os arroubos de Alencar até são aceitáveis. No momento em que publica a carta aberta endereçada a Francisco Otaviano, pouco se havia produzido em termos de crítica teatral no Brasil. Cada texto tentava imprimir

sua verdade e, quase sempre, a empáfia dos autores e sua autocontemplação gerava textos totalizantes e vazios de conteúdo. Isso não é condenável.

Ocorre, no entanto, que boa parte da crítica teatral brasileira desde a publicação do artigo de Alencar, cita o texto *A comédia brasileira* como certidão de nascimento do teatro realista brasileiro. Num movimento crítico que é, para dizer o mínimo, inocente. Que há de aprofundamento sobre a comédia nacional em sete páginas que seja forte suficientemente para um 'manifesto'? É a pergunta inicial que poderia ser feita ao folhear o texto alencariano. A crítica teatral brasileira, além de corroborar a autodenominação alencariana, utiliza este mesmo artigo para diminuir o papel de Pena nas letras teatrais, reduzindo seu papel de crítico social. Não devemos apenas criticar Alencar, como já dissemos, é preciso rever como a retórica do escritor cearense é endossada sem ao menos uma leitura menos inocente do que o texto de Alencar propunha; que era apresentá-lo como o novo grande escritor de teatro mundial. Não que achemos que a comédia por ser classificada como realista seja superior à comédia romântica, mas tanto Alencar quanto os críticos que o sucederam ao tachar a comédia realista de Alta Comédia, procedem com essa escala de valor. A proposição fica bastante evidente quase nas últimas linhas do artigo. Alencar (In: FARIA, 2001, p. 473) comenta:

Minha intenção escrevendo-lhe tão largamente não foi encarecer o que fiz; ao contrário quis provar-lhe que, se não fossem as suas palavras e dos nossos colegas, talvez a representação d'*O demônio familiar* passasse despercebida; quis mostrar-lhe que para criar-se a comédia brasileira é preciso o concurso de todos.

O leque de alcance é ainda mais expandido, Alencar crê que o momento é o de criação da comédia brasileira, assumindo (com sua geração) o posto de vanguarda do teatro brasileiro por meio de seu discurso, que, como insistimos, é retomado pela crítica brasileira posterior.

No entanto, é possível que tal inclinação da crítica posterior, advenha de uma herança do século XIX. Tanto autores quanto críticos estavam de tal forma irradiados pela força do teatro europeu, mormente francês, que pouco julgavam aquilo que se apresentava em terras nacionais. Martins Pena escreveu sobre o assunto acusando o público de diletantismo no seu folhetim *A semana lírica* do "Jornal do Commercio". Além de tal acusação, o personagem diletante já fora alvo da pena do escritor fluminense em peça homônima. Disse Pena: (1965):

[os artistas estrangeiros esqueciam] [...] que a maior parte desses aplausos e elogios são devidos mais à bondade do público do que aos seus merecimentos reais, enfunam-se, julgam-se artistas de primeira plana e, como por milagre, esquecem-se do que foram na Europa e do que lá valiam.

Com a frase de Pena, podemos fazer uma ligação com o pensamento crítico para que possamos entender como o realismo teatral encontrou em terras brasileiras fértil solo. Alencar, como parece escusado afirmar, entendia a nova escola no teatro como uma atividade voltada para a sociedade e, principalmente, para a moralização social. É preciso que se entenda que a moralização deveria se dar pelo exemplo: há personagens que são pautados em criticar o comportamento dos outros para edificá-los e, por tal expediente, melhorar a moral da audiência. A linguagem da peça deveria ser o mais natural possível, representar os estratos sociais que estavam sendo espelhados. De caráter mais relevante, podemos dizer que o escritor de *O guarani* entendia que seu estudo era inovador e que, para esta função, não havia peça igual a *Demônio familiar*. Iremos analisar a peça no próximo capítulo, por ora, voltemos à retórica dos críticos da época e a percepção do público ante a estreia no Ginásio Dramático.

Toda a crítica, assim como o bondoso público como dizia Pena, aguardava com a ansiedade a representação das peças no Ginásio Dramático. O antigo Teatro de São Francisco, agora reformado, com novo nome e totalizando 256 espectadores em sua lotação, ao estrear causara *frisson* nos críticos teatrais, principalmente pela quebra da hegemonia do teatro de João Caetano que professava a escola romântica. Finalmente, como enunciava um folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, com a estreia do Ginásio Dramático o teatro alcançava a característica distinta e fina tão defendida pelos literatos fluminenses, uma vez que este

(...) veio oferecer ao público fluminense mais uma distração agradável e útil e que, na realidade, satisfaz os desejos das pessoas para quem o teatro não é simplesmente uma praça de touros, mas um lugar de respeito onde são necessários todos os preceitos da boa educação, como em qualquer salão onde se reúne gente civilizada e polida. (*apud* SOUZA, 2002, p. 62)

Esse público do Ginásio Dramático era pintado como cordato e civilizado, ao contrário do público não ilustrado dos outros teatros. Para a imprensa era uma nova cena teatral que surgia.

No entanto, em um dos excertos dos artigos da época (*apud* SOUZA, 2002, p. 63-64), fica bem claro que o público que frequentava também não ia só ao teatro civilizar-se:

(...) no teatro do Ginásio ocupava um dos camarotes uma mulher de má vida; ora como as mulheres desta espécie aborrecem sobretudo a solidão, estava a

de que tratamos de palestra com algum predileto seu, que se conservava à porta do camarote. O porteiro do teatro advertira este que não era permitido a pessoas estranhas conversar às portas dos camarotes; interrompeu-se portanto a alegre palestra. Logo depois chegou um segundo predileto, e nova conversação travou com ela a *dulcinéia*, e ainda no mesmo lugar, no lugar proibido (...)

(Quando terminou o espetáculo, os dois prediletos se desentenderam) e o sócio da casa de pasto da rua do Rosário nº77, um estranho, um homem que não era predileto [...] recebeu na coxa uma facada [...]

Pintava-se na crítica especializada da época que o Ginásio, com suas peças moralizadoras, era o reduto da *finesse* carioca. No entanto, como mostra o relato do cronista do Jornal do Commercio, havia parcelas do público que iam procurar outros divertimentos alheios à *escola de costumes*. Souza ainda aponta como elemento significativo para mostrar que o público não era assim tão fino, os preços baixos e a manutenção de assentos populares no teatro de Heliodoro: “Se Joaquim Heliodoro estava realmente interessado em forjar uma imagem elegante para seu teatro, porque manteve o preço de mil réis para os bilhetes dos lugares mais baratos da sala, como já faziam os outros teatros da Corte?” (SOUZA, 2002, p. 63).

Mais um episódio da construção textual de uma aura de modernidade, civilidade – europeias retóricas – que circulava na imprensa brasileira da época. Na verdade, ao pintar a imagem, os intelectuais reafirmavam a importância tanto da estreia de Alencar no teatro quando do realismo teatral, este último sendo alçado ao patamar de escola de costumes. O halo romântico, idealizador, estava mais presente do que nunca em tais atitudes. Souza (2002, p. 64) arremata informando que

[...] a plateia do Ginásio não diferia daquelas dos demais teatros da Corte e foi tão heterogênea quanto qualquer outra da época. [...] ao propalar justamente o contrário, os folhetinistas estavam se esforçando para apoiar a nova empresa na construção de uma marca própria, na tentativa de fazer crer ser aquele um teatro diferente dos outros. E, por fim, inversamente à compreensão que a crítica tinha daquele teatro, ele poderia assumir significados bastante particulares para frequentadores que nele tomavam assento, mais atentos ao caráter de evento social e de ocasião propícia a flertes e aos encontros entre “dulcinéias” e rapazes aventureiros do que à preocupação letrada de consubstanciá-lo como uma “escola de costumes”.

A idealização de tal espaço serviria como uma redenção para o Ginásio, mas que, na prática, tanto de público quanto de espetáculos, somou-se a um grande mais do mesmo que já era produzido.

Tanto era a vontade dos críticos em apresentar o Ginásio como um local polido que semanas depois da publicação do artigo acima referido, Machado de Assis escreve uma crônica elogiosa aos trabalhos do Ginásio e do seu papel de apresentador da nova arte:

A semana que terminou deu-nos três noites amáveis no querido Ginásio. O pequeno teatro, o primeiro da capital, esteve efetivamente arraiado de novas galas e custosas louçanias.

É um livro para escrever, e eu o lembro aqui a qualquer pena em disponibilidade, as noites do Ginásio.

Em sua vida laboriosa ele nos tem dado horas aprazíveis, acontecimentos notáveis para a arte. Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte — que invadia então a esfera social.

Não faltaram desejos de levar à fogueira da expiação esse novo Huss. Mas ele venceu, porque levantava acima das vistas especulativas o dogma das concepções modernas.

Efetivamente marcou uma nova era na arte. (ASSIS, 2008, p. 125)

Falaremos mais de Machado de Assis linhas abaixo, mas podemos fazer algumas considerações sobre a passagem por ora. Assim como os críticos mais defensores da arte realista, Machado de Assis também considera que o realismo no teatro é um alento e alívio para a tradição romântica (de pouco mais de duas décadas!) empoeirada e ultrapassada. Além da modernidade, o teatro de 256 lugares trazia para o público a verdadeira arte, que não era especulativa. E é esse clima que irá ser preconizado nas letras teatrais. A escola realista é um projeto de melhorar a sociedade (tal como vaticinou Dumas Filho). Quando Alencar ressalta que “se não fossem as suas palavras [as de Francisco Otaviano] e dos nossos colegas, talvez a representação d’*O demônio familiar* passasse despercebida” é patente sua percepção de que não era o público que poderia reconhecer o valor ou não de sua peça, mas os críticos. Além disso, há fragilidade dos discursos em torno do pretenso realismo. Se de um lado temos Alencar que joga para os críticos de teatro a missão de catequizar o público – não mais as peças – do outro Bocaiúva informa em 1858 que é a peça, *per se*, que deveria ser o chamariz do público. Informa o escritor de *Os mineiros da desgraça* que(BOCAIÚVA In: FARIA, 2001, p. 448)

O drama, que pinta a vida em sua verdade, que descreve a realidade em sua poesia, que se insinua na atenção do espectador ou do leitor pelo interesse de seu entretido, pelo movimento de suas paixões, pela simplicidade de suas descrições e pela naturalidade de suas personagens e de seus discursos.

Se o simples entrecho fosse suficiente para angariar fãs para as fileiras do Ginásio Dramático, não haveria a constatação da necessidade do “concurso de todos” feita por Alencar. O público, portanto, era compelido ao teatro pelos críticos e, como os próprios críticos salientavam o tempo inteiro, este público nada sabia de teatro. Daí a necessidade de ilustrá-lo, de trazê-lo à realidade das boas peças, isto é, as peças realistas, de acordo com os literatos afeitos a esse tipo de peça.

Voltando ao texto de Alencar, é possível inferir que o autor de *O demônio familiar* pode não ter refletido sobre a importação do teatro francês e as consequências disso, mas cabe a nós estabelecer até que ponto Alencar executou o que se propôs a fazer. Antes de nos debruçarmos sobre outro autor/crítico e sobre a produção teatral de Alencar que analisaremos, devemos perceber como esta forma retórica de Alencar se repete em outros dois textos famosos de sua lavra: *As asas de um anjo* – Advertência e o prólogo da primeira edição (1858 e 1859). Mas antes, demoremo-nos um pouco mais na análise do *A comédia brasileira* e sua repercussão.

Devemos também abordar a questão da escolha do gênero literário. Por que a comédia dita realista? É o gênero da moda, da moda francesa, mas, sobretudo, é uma tomada de posição que se irmana com a produção que rendia dividendos. A promessa de texto crítico relevante e que falasse dos problemas dos abastados cariocas só faz aumentar o prestígio. Para quem Alencar fala? Para esses. Endossar as atitudes burguesas é uma questão de sobrevivência. Alencar assume para si o mesmo papel que os Augier e Dumas Filho tomaram na França. É a arte para os poderosos feita pelo aspirante a francês Alencar. Repetindo uma citação do primeiro capítulo, voltamos a Bourdieu quando este aponta que “[...] os representantes da arte burguesa, que são na maior parte escritores de teatro, estão estreita e intimamente ligados aos dominantes, tanto por sua origem quanto por seu estilo de vida e seu sistema de valores” (BORDIEU, 1996, P. 89). Enquanto os defensores da arte social (notadamente Flaubert, os Goncourt, Zola e Baudelaire) na França se levantavam contra arte burguesa, no Brasil não tivemos esse movimento de arte social. Escolhendo a comédia feita por Dumas Filho, Alencar toma uma posição que é reconhecida pelo seu público, que avidamente consumia produtos importados, era paulatinamente catequizado pelos críticos e que já tinha aplaudido de pé as primeiras incursões do teatro burguês de 1855 (a chegada maciça das peças francesas). Alencar procura tal reconhecimento do público para suas peças. Longe de usar, como ele informa que faz, conteúdos e formas nacionais, Alencar usa a fórmula francesa para tomar sua posição no campo de autores dito realistas. Escolhendo a comédia realista francesa, a enunciação neste gênero de prestígio faz com que a grande camada

consumidora o aplauda de pé e, como fizera a plateia francesa com Dumas Filho e companhia, reconheça a nova escola como a voz de sua geração. O jogo entre autor e público é alcançado com o êxito da peça. O reconhecimento como “comédia realista francesa” é inevitável para o êxito, como informa Maingueneau (2001, p. 65): “Qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado aos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence”.

A escolha, como precisamos reforçar desde já, pela comédia dita realista francesa, não é aleatória. Não é por simples conveniência que Alencar escolhe este gênero para passar suas ideias. Como evidenciamos linhas atrás, Alencar, além de escritor, é um escritor que, de acordo com o seu texto, tencionava se apresentar como a maior revelação que o teatro brasileiro já vira. O gênero específico, então, torna-se uma espécie de macroato que engloba tanto os folhetins quanto as obras. Dadas as circunstâncias da sociedade brasileira na esfera literária, era sinônimo de status ser um autor coadunado com o seu tempo (tempo francês, para ser mais exato). Ao escrever esse tipo de teatro, a aproximação com o "outro" desejável é reconhecida por todos. O que Alencar tenta fazer, no folhetim que ora analisamos, é tentar protagonizar essa mudança entre um teatro romântico e um teatro realista, reforçando discursivamente tal separação (que pelas peças não é tão visível). Ao escrever, Alencar se irmana com Bocaiúva, Otaviano e, posteriormente, com Varela, Távora entre outros. Estes também acreditavam no realismo francês como a modernidade e a única possibilidade teatral.

A escolha do gênero é, na ótica de Maingueneau (cf. 2001, p. 66), um macroato de linguagem. É, pois, uma tomada de posição que não só cria o *etos* de um autor moderno e realizador do mais alto teatro francês no Brasil, como estabelece uma cisão entre o velho e o novo.

Entendemos que o expediente de desconstruir o legado de Martins Pena e Macedo serve para que Alencar crie uma **autoridade**. Tal autoridade é que permite que sua peça venha a ser o modelo das peças que viriam a seguir. Para Maingueneau (cf. 2001, p. 77) as palavras enunciadas constroem autoridade e cada época tem suas “palavras de prestígio”:

Aquele que no século XVIII reivindicasse as Luzes deveria demonstrar conhecimentos científicos variados e interessar-se pela reforma do sistema político, enquanto um poeta lírico romântico deveria ser dotado de forte sensibilidade, ter enfrentado experiências dolorosas [...]

É possível, com Maingueneau, afirmar que para se ser um autor de teatro realista no século XIX era preciso ser proclamado (ou se proclamar) como o salvador da sociedade e da arte. É esta a lição que Alencar toma dos franceses e, mesmo sem citá-los, demonstra que

aprendeu bem a fala de Dumas Filho, que já citamos, mas tornamos a repetir: “Toda literatura que não tem em vista a perfectibilidade, a moralização, o ideal em uma palavra, o útil, é uma literatura raquítica e malsã, natimorta.” (DUMAS FILHO *apud* Bourdieu, 1996, 91).

A tomada de posição constrói um *etos* de Alencar para si e para seus pares. Este ponto é relevante para nossa discussão. Na verdade, o que ocorre com a criação do *etos* é também a criação de um coenunciador que compartilhe desse *etos*, evidentemente. Entender a quem Alencar se dirige é ponto fundamental de nossa proposta, pois sem coenunciador (leitor) nada resta ao enunciador. E é pelo *etos* de uma obra que esta se presentifica numa imagem. De acordo com Maingueneau (2001, p. 140):

Para o co-enunciador, o *etos* permite que a obra *tome* corpo. Falaremos de **incorporação** para designar esse fenômeno. Apelando para a etimologia, pode-se usar essa “incorporação” em três registros indissociáveis:

- a enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador, *dá-lhe corpo*;
- o co-enunciador incorpora, assimila desse modo um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra. (itálicos e negrito no original)

A criação de um corpo, ou de uma atitude, faz com que a imagem do autor de comédias realistas no modelo francês seja corporificado. O compartilhamento da imagem é mais forte quando tanto o leitor quanto o autor comungam das mesmas ideias. O leitor do *etos* criado no texto de Alencar e o próprio enunciador são aceitos num jogo recíproco. A postura de Alencar, portanto, cria um “corpo realista” que também é recebido com entusiasmo pela crítica alencariana: tanto sua coeva quanto a nossa contemporânea, como já frisamos algumas vezes.

Esse posicionamento em relação à França (de Napoleão III) e a falta de crítica aos exageros de Alencar em relação à sua própria obra são devedores do momento particular em que vivia o Brasil à época. Luiz Felipe de Alencastro no ensaio intitulado *Vida privada e ordem privada no Império* (In: ALENCASTRO, 1997, p. 43) informa que:

[...] o estabelecimento do Segundo Império na França (1852-70) dá ao Segundo Reinado [Brasil] um novo tom de modernidade e confirma o francesismo das elites brasileiras. Francesismo que ia além da cópia das modas parisienses expostas nas lojas da rua do Ouvidor e referia-se, também, à vida rural francesa. A um modo de vida caracterizado por uma cultura

camponesa rica, menos desequilibrada que a da Itália, menos rústica que a da Espanha e Portugal, mais densa que a da Inglaterra, mais presente que a da América do Norte. Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam no Império a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades [...]

Desenhava-se a representação de uma sociedade rural francesa que aparecia como um paradigma de civilidade para a sociedade tropical e escravagista dos campos do Império. Impresso em Paris, e publicado pelo editor francês Garnier, estabelecido no Rio e sócio da editora parisiense, de mesmo nome, o *O Jornal das famílias*, cheio de gravuras coloridas francesas e, frequentemente, de contos de Machado de Assis, combinava os costumes franceses com a cultura local.

Seria inevitável, dada a quantidade de informações sobre a “superioridade” da cultura francesa, que a elite brasileira se espelhasse (mimetizasse) nela. É uma espécie de nova colonização, desta feita cultural. Essa imagem no público brasileiro é reforçada pela quantidade de artefatos culturais que aportarão na vida brasileira. De acordo com Vieira (1994, p. 38), tal chegada irá mostrar ainda mais o lado artificial da sociedade brasileira abastada: “[...] no campo social se reproduzia o comportamento, os costumes, os móveis e as etiquetas que vinham da Europa”. O público, portanto, no afã de se ombrear com a Europa, tornar-se-á tão paradoxal quanto Alencar. Um dos objetos que aportam em nossa cultura é digno de destaque: o piano²³.

O surgimento do piano, objeto de desejo dos pais de família e dos profissionais liberais, pode se tornar uma metáfora dessa contradição. É com ele que sonham todos os que aspiram a ser modernos à época.

Os pianos, que até 1850 ainda eram objetos desconhecidos em algumas províncias brasileiras, são os instrumentos que fazem as “gentes honestas” do Brasil e será o elemento divisor entre a música escrava e a música dos novos aristocratas liberais de influência francesa. Alencastro (In: ALENCASTRO, 1997, p. 45) dá o tom da adaptação:

Como entalar nas senzalas o som das marimbas, agogôs e tambores? Que fazer para que o funeral não virasse umbigada, e o canto de Natal não engatasse no lundu? Esta era precisamente a pergunta feita, em 1834, por *O carapuceiro*, vituperando as festas natalinas de Pernambuco num editorial que, hoje, se nos afigura delicioso: “Que quer dizer festejar o prodigioso, o Sacratíssimo Nascimento do Redentor com saraus de semelhante natureza, com o lascivo lundu? (...) Em alguns presépios até entram no círculo das pastorinhas mulheres avelhantadas, mães de filhos e até avós de *netos*,

²³ Iremos analisar com mais calma a importação cultural pós-chegada da família real com mais afinco linhas abaixo.

armadas de pandeiros ou maracás, e note-se que são as mais dengues, as mais buliçosas e dançadeiras”.

Não se tratava apenas de um problema rítmico, ou mesmo instrumental: a música e as danças afro-brasileiras apresentavam-se como resultantes de uma prática social, de uma cadência sonora que compassava os trabalhos, os serões, o transporte de gente e de carga, o refluxo do choro, a sublimação da dor, o tédio da espera ao abrigo da chuva, o embalo dos bebês, a viagem para o Além. A onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava da onipresença da escravidão afro-brasileira.

Uma virada na música e nas danças imperiais sucede nos anos 1850 com o aumento das importações de piano.

A longa, mas necessária, citação é importante para entender a virada cultura que se dá com o surgimento da febre por piano. O piano é o afrancesamento musical, é o esquecimento de toda a lamúria da súa sofredora que circundava a casa grande ou o Paço Imperial. A vinda dos pianos afasta de uma vez por todas o som musical do atraso. O Rio de Janeiro irá se tornar a capital dos pianos no período. A música afro é afastada como uma doença infecciosa que, caso não se tomasse as devidas providências, se alastraria e contaminaria cada salão elegante do Império. É o mesmo movimento de cesura que ocorre com o teatro brasileiro. É chamando de “farsinhas graciosas” que a produção teatral anterior a Alencar é afastada da nova “alta comédia” de inspiração francesa. E, com um movimento rápido, são postas numa posição inferior e um modelo a não ser seguido.

A incorporação da música e suas contradições (já mostrada por Pena em *O dileitante*) é desmascarada pela falta de capacidade técnica brasileira, onde não havia educação musical ou conservatórios musicais que pudessem lecionar música clássica. A rigor apenas aqueles interessados em vendas de pianos discorriam sobre a qualidade técnica dos musicistas brasileiros, como é o caso de Erard, à época o maior fabricante de pianos da França, que ao abrir uma filial no Rio de Janeiro faz publicar uma nota que fala: “Apreciando devidamente a importância deste grande mercado, o estado adiantado da arte musical nesta corte, o Sr. Erard não duvidou fundar nesta capital um grande depósito [...]” (*apud* ALENCASTRO In: ALENCASTRO, 1997, p. 48). O ridículo dos pianistas brasileiros será ironizado também por Machado no conto *Um homem célebre*.

De modo geral, o público da época recebia avidamente tudo o que fosse novo e europeu: “Novidades nacionais e estrangeiras recebiam a aprovação da sociedade e da imprensa da corte – transformando-se em moda imperial – e daí irradiavam para o resto do país” (ALENCASTRO In: ALENCASTRO, 1997, p. 50). Evidente que esse movimento de importação cultural será marca da relação entre Brasil e Europa. Porém, o que é feito com essa importação, por parte dos literatos, é capitanear essa mudança, apresentando textos que

tentavam, como em *Um homem célebre*, apresentarem-se como novidade. Ora, que havia de mais novo que *A dama das camélias* e o teatro realista francês? Com a afirmação de sua “novidade” nos palcos nacionais, Alencar consegue estabelecer seu *etos* e pôde ter sido recebido facilmente pela crítica e público nacionais.

Há outro texto que iremos nos dedicar para entender a auto-imagem que Alencar fazia de si e de seus textos. É bastante interessante que, para que suas peças sejam classificadas como realistas, ele não pronuncia tal adjetivo, deixando para que o público e a crítica assim as chame. Há esse posicionamento em *A comédia brasileira* e no prólogo da edição impressa de *As asas de um anjo*. Nas palavras do dramaturgo (In: FARIA, 2001, p. 475):

O muito que tinha a dizer e criticar sobre a minha obra e as censuras de que fui alvo, deixo-o pois à reflexão dos homens esclarecidos; bem como deixo aos metodistas da literatura e da arte a sua classificação de escola realista.

A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma. O servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras; desvairada um momento, a literatura volta, trazida por força irresistível, ao belo, que é a verdade. Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega do belo; é o artista, que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria.

A arenga de Alencar neste prólogo tem motivação na censura policial a qual sofreu sua peça *As asas de um anjo* que foi proibida de ser representada por ir de encontro à moral. Há aqui a repetição do que Alencar entende por texto realista (reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia), que é, grosso modo, o mesmo pensamento de Dumas Filho. Polêmico texto (o qual não iremos abordar em nossa tese), a peça *As asas de um anjo* em um de seus quadros mostra um pai, bêbado, tentando seduzir a filha. Importa informar que José de Alencar afirma que a verdadeira arte teatral, a real literatura, é a natural, ou seja, a que é fiel. Porém, o que queremos demonstrar aqui, é que a retórica alencariana usa o ‘natural’ apenas quando lhe é conveniente, algo que não foi percebido pelos críticos que vieram posteriormente. Linhas abaixo da defesa da arte natural, o escritor de Messejana informa haver a possibilidade de, ao copiar o real, tal aspecto da natureza ser repulsivo e adverte que a culpa é do escritor. A discussão vai para outra seara, a da qualidade artística, que para Alencar pode fazer com que o escritor não consiga tornar mais palatável a cena mais cruel para torná-la

passável ou aceitável, ou seja, o compromisso com a verdade não está mais em primeiro plano.

Após ter efetivamente recebido a notícia de que sua comédia, cuja aplicação da regra de ouro do teatro realista (e, como ele afirma, da literatura: a verdade) é censurada, Alencar desce o tom e inicia uma discussão deveras paradoxal, retificando os argumentos sobre o critério da verdade e versando sobre o caráter não natural de seu texto, mais uma vez utilizando o expediente de uma retórica um tanto circular. Primeiro ponto:

Assistindo à *A dama das camélias*, ou *As mulheres de mármore*, cada um se figura que Margarida Gautier e Marco são apenas duas moças um tanto loureiras, e acha espírito em tudo quanto elas fazem ou dizem; assistindo a *As asas de um anjo*, o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sob a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio do rua, nos passeios e espetáculos (ALENCAR In: FARIA, 2001, p. 479)

E linhas após complementa:

Ora, sendo a minha comédia escrita na linguagem fina da sociedade; sendo o seu estilo **inteiramente** figurado; não é possível que a tachem de imoral; a menos que não exigissem de mim que escrevesse um livro, que, à força de ser metafísico, parecesse antes um tratado de filosofia do que uma obra ao alcance de todas as inteligências, como deve ser a comédia (ALENCAR In: FARIA, 2001, p. 479) (grifo nosso).

A sensualidade presente nas duas heroínas citadas por Alencar (criadas por A. Dumas Filho e Barrière, respectivamente) só são parcialmente verídicas, uma vez que as peças são de espírito, ou seja, não têm a finalidade de mostrar a realidade tal qual é, como Alencar diz que fazia. Para Alencar, *As asas de um anjo* traz a realidade crua, do dia-a-dia, mas que no teatro sempre se mostrou veladamente, daí, para o escritor cearense, a grandeza da sua obra em detrimento das demais. No entanto, no mesmo artigo há uma contradição, pois, ao falar da linguagem utilizada na obra, no momento em que inicia a defesa de sua obra contra os detratores, proclama que a peça apresenta um estilo inteiramente figurado, metafórico, o que foge das raias do próprio texto realista que ele informa ter escrito ao redigir *As asas de um anjo*.

De maneira prática, temos, com a entrada na discussão de seu preâmbulo de *As asas de um anjo*, uma grande contribuição para entendermos o pensamento de Alencar sobre o teatro. Apesar de alegadamente acreditar que a literatura deve falar sobre a verdade e nada menos do que isso, ao ser questionado (e censurado) por esse uso Alencar modifica seu

pensamento e volta-se contra a alegada verdade. A solidez teórico-argumentativa – talvez uma dos pressupostos de qualquer “escola literária” – é fraturada. No prólogo à edição impressa de *As asas de um anjo*, Alencar nega as bandeiras que havia levantado tão veementemente outrora na carta a Francisco Otaviano que já discutimos aqui. Alencar e, mais tarde, os autores/críticos não conseguem chegar a um denominador comum sobre o que vem a ser o realismo teatral. A importação cultural legou apenas o título do movimento, ao que nos parece.

É possível, diante desses dois artigos de Alencar, levantarmos algumas hipóteses sobre seu entendimento sobre a comédia dita realista que, no momento, se produzia no Brasil e também sobre o que vinha do estrangeiro. Ao escrever a alta comédia *O demônio familiar*, tanto a crítica quanto seu autor glorificaram a peça por seu caráter natural. Quando sua peça *As asas de um anjo* é, a seu ver, condenada por ser bastante natural, Alencar muda de argumento informando que ela não é tão natural, ou, ao menos, que a linguagem utilizada na peça não é tão natural. O primeiro escritor da chamada escola realista parece não entender o que está fazendo nem o que é realismo no teatro. Claro que poderíamos alegar um sem-número de razões práticas para essa dualidade. A mais plausível é que, no segundo texto, o que Alencar tencionava, de fato, era liberar sua censurada peça. Mas, no entanto, não foi assim que o texto foi recebido. Ambos constituem, para a crítica teatral posterior, a certidão de nascimento de um pretense teatro realista (certidão de nascimento *quicá* do teatro brasileiro). Para nós, as palavras de Alencar, sobre a peça em questão, representa o nó górdio do teatro alencariano. Se de um lado percebia as inovações técnicas do teatro haurido da França: quarta parede, ausência de lances de teatro e de apartes (que em Alencar existem com outro nome); por outro, o do conteúdo, recusava a instituição de uma moral inovadora, que pudesse, destruindo o patriarcalismo, estabelecer a moral burguesa no Brasil. Isso representaria por em cena a finalização da indústria do favor e, principalmente, da mola mestra da aristocracia rural brasileira: a escravidão. Anco Márcio Tenório Vieira (1998, p. 39) mostra que tais contradições de Alencar podem ser frutos de seu local de classe. Nas palavras do professor:

[...] uma análise mais detida do teatro de Alencar nos mostra a singularidade das suas posições em relação às dos seus contemporâneos. Alencar nunca irá aderir por completo nem se sentir confortável com as mudanças morais, éticas e "civilizadoras" delineadas pela ideologia burguesa. Talvez por ter nascido em uma atmosfera que respirava senão os ares do Romantismo, ao menos os de um proto-Romantismo, o seu interesse pelo Realismo se restringia mais à linguagem, às inovações estéticas [...] do que seu aspecto

moral. Assim, o teatro de Alencar tenta fazer a junção entre linguagem, forma e estética realistas com a defesa dos valores éticos e morais (idealizados por ele) da família brasileira, de estrutura patriarcal, que tinha na nascente família burguesa [...] sua principal ameaça.

Ou seja, a defesa de Alencar ante a censura, reflete justamente seu pensamento duplo. Enquanto festeja os autores da nova geração teatral francesa (Dumas Filho e Augier) e suas inovações técnicas, Alencar rejeita inovações morais em suas peças. É um maniqueísmo idealizado, um exemplo de Romantismo, que nos parece estar tanto em sua prosa de ficção quanto no seu teatro.

As peças de Alencar, as ditas altas, são as que irão ser exemplos do teatro realista por se coadunarem com o propósito de perfectibilidade instituído pelos autores do círculo de Luís Bonaparte. Da mesma maneira que Dumas Filho e Augier gozavam de posição de destaque no círculo teatral, Alencar no Brasil irá ser o porta-voz da moda do realismo teatral brasileiro. Mas, o novo que é apresentado é discursivo e idealizado em demasia, como bem nos lembra Nabuco. E é jogado fora o legado de autores como Pena. Ao fim e ao cabo, vale a máxima de Mercier: [...] as pessoas geralmente subestimam o que está diante dos olhos”²⁴ (1999, p. 27)

Nossa preocupação, até o momento, foi de apresentar a inconsistência da argumentação de Alencar, com intuito de mostrar que, a nível da crítica e do texto fundacional - como é tratada a carta de Alencar sobre a comédia brasileira - não há nada que valide um movimento literário. Só há, a nosso ver, idealização e vontade. Passemos a estudar como o grupo de autores coevos e imediatamente posteriores a Alencar receberam a carga crítica e as peças da "vizinha" França.

Machado de Assis acompanhou nas páginas de folhetim a produção de Alencar e de outros escritores. Iremos dedicar as próximas linhas a analisar o que o escritor de *Quase ministro* escreveu sobre o realismo no teatro, como foi sua recepção ao teatro de então e, além disso, apresentar alguns pontos contraditórios entre a expectativa criada e o resultado alcançado pelos autores.

2.2. Machado de Assis, folhetins e dissidentes: expectativa e realidade

A partir de finais de 1850, Machado de Assis inicia sua extensa (e intensa) colaboração folhetinesca voltada para a revista dos acontecimentos teatrais, principalmente na

²⁴ [...] People usually undervalue what is before their eyes.

corte. Pinçamos alguns artigos e iremos nos deter neles para entender como Machado de Assis recepcionou a escola que acabara de chegar da França.

Desde os primeiros folhetins, Machado de Assis demonstra sua desconfiança em relação às produções teatrais e sobre a cena brasileira. Em 1859, n' *O espelho*, o escritor de *Quincas Borba* escreve um texto intitulado *Ideias sobre o teatro*. Dividido em duas seções, o estudo apresenta a visão de Machado sobre o que vem a ser o teatro enquanto instrumento funcional numa sociedade. Iremos nos deter nesse texto. Para ele: “[...] O teatro é para o povo o que o *Coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização”. Verificamos que o ímpeto do teatro moralizador está presente na retórica machadiana. Digno de notar é que durante sua produção folhetinesca esse ideal de teatro será sempre citado. O crítico complementa:

Ora não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diferentes movimentos, nos vários modos e transformações da sua atividade (ASSIS, 2008, p. 132).

A moralização e a cópia dos fatos sociais são o âmago da atividade teatral para o escritor fluminense. Nisso não há diferença alguma em relação à retórica de Alencar. Ele difere em um ponto fundamental ao apresentar que a arte não pode se pautar por concepções ideais e, sobretudo, acompanhar as transformações das atividades dos povos. Uma modalização do discurso que é fundamental para a dissociação de Machado com o pensamento de Alencar, uma vez que este ao analisar a produção artística percebe que para moralizar é preciso uma leitura minimamente desinteressada. Tanto assim é que Machado ao comentar a produção teatral brasileira é pessimista ao avaliar a situação. Isso ocorre, principalmente, por conta da limitação de textos e quantidade ínfima de autores teatrais “A arena da arte dramática entre nós é tão limitada, que é difícil fazer aplicações sem querer assinalar fatos, ou ferir individualidades” (ASSIS, 2008, p. 133). O teatro nacional para o escritor de *Quincas Borba*, quando escreve em 1859, praticamente inexistente e a missão moralizadora é ineficaz. Além da falta de organização que leva aos escritores e plateias não terem um fim comum, Machado aponta a importação estrangeira de estética e conteúdo como causadora do deserto teatral. Nas palavras dele (ASSIS, 2008, p. 134):

O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A

missão nacional, renegou-se a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos.

Diferentemente de Alencar, para Machado de Assis, o teatro de estética importada, não é um problema. Ocorre que na visão machadiana o principal ponto é que a missão nacional é inexistente. Os autores fogem do propósito de um teatro voltado para os problemas da civilização brasileira preferindo falar sobre problemas e situações distantes. Para o escritor, o objetivo do teatro é a melhoria da sociedade, e só é possível avançar, claro está, com a educação da plateia para problemas reais. O pessimismo de Machado de Assis em relação à arte teatral da época (1859) é palpável:

As turbas não são o mármore que cede somente ao trescalar laborioso do escopro, são a argamassa que se amolda à pressão dos dedos. Era fácil dar-lhes uma fisionomia, deram-lha. Os olhos foram rasgados para verem segundo as conveniências singulares de uma autocracia absoluta.

Conseguiram fazê-lo.

Habitaram a plateia aos *boulevards*; elas esqueceram as distâncias e gravitam em um círculo vicioso. (ASSIS, 2008, p. 135)

A moral que os artistas de então professavam, na visão machadiana, era falida por principalmente não educar a plateia brasileira para os problemas do país, vendo até mesmo situações marcadamente brasileiras, como a escravidão, vistas com escapismo. As discussões, as tiradas instrutivas destinavam-se a problemas diferentes. Já podemos começar a notar que Machado apresenta uma leitura divergente da alencariana. Enquanto Alencar se vangloriava de ter “criado” em 1857 a comédia nacional realista, o escritor de *Contos fluminenses* dá alguns anos depois, um parecer nada lisonjeiro sobre a situação da comédia nacional. A visão machadiana do teatro é similar ao que entendia Diderot e mais fortemente Mercier. O teatro deveria ser engajado em revelar os problemas sociais, para assassinar em praça pública o tirano. Acreditava, o escritor, que o teatro era ainda mais poderoso e profundo que a tribuna e o jornal. Seria o meio de propaganda de ideias mais poderoso e sua situação de presença/ausência no Brasil prejudicava as massas. Presença porque o teatro existia, mas era ausente em sua carência de cor local e de discussão dos problemas sociais, nas palavras de Machado de Assis: “As massas que necessitam de verdades, não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização

– e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas”. (2008, p. 137). Ou seja, o teatro que se professava era ineficiente e deslocado, os autores encantados com a produção estrangeira se esqueciam de doutrinar as massas e incitá-las a discutir os problemas sociais brasileiros.

A posição de Machado de Assis é ainda mais incisiva quando afirma: “[...] o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já, sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático [...]” (ASSIS, 2008, p. 137). A falta de organização dos autores teatrais para o mesmo fim é reconhecido ao final do artigo por Machado de Assis. Não há um “teatro”, há isoladamente algumas manifestações.

Do discurso de Machado podemos extrair desde já algumas posições do autor. Primeiramente, Machado de Assis não se coaduna por completo com os autores ditos realistas. Os ideais deste teatro até são endossados por Machado. No entanto, como esperamos que tenha ficado exposto, o escritor de *Quincas Borba* aponta (no primeiro artigo que exploramos) que não havia engajamento dos autores em seguir esses ideais. O direcionamento das massas, que é o fim último do teatro pensado pelos dois autores, no Brasil, não teve seguidores ou, quando muito, os autores preferiam falar dos problemas de outras civilizações e povos. Tal posicionamento, para Machado, invalidava a produção teatral do período, atestando a inexistência de um movimento literário organizado, como alegavam que existia os pares de Alencar e a crítica teatral posterior.

A teoria e crítica teatrais brasileiras quase inexistem para Machado. Importa informar que, à essa época, Machado de Assis ainda não havia tornado pública nenhuma produção teatral de sua lavra. Ao contrário de Alencar, Machado está livre. Para o teatro, até o momento, Machado ainda não tornara nenhuma peça pública, ou seja, ele não precisa escrever a crítica para criar um *etos* tampouco para se validar como autor. A crítica, nesse sentido, torna-se menos voltada à tentativa de se estabelecer enquanto autor de teatro realista, apresentando-se, por isso, mais incisiva. Machado olha em volta para perceber o que existe de concreto nos intentos realistas. A principal queixa de Machado é sobre o que fizeram com a importação teórica do teatro francês. Para o fluminense, seria necessário, ao receber tal modelo, aplicá-lo às problemáticas locais, o que não foi feito, de acordo com Machado. Transformaram o teatro numa instituição enfadonha, repetitiva e, principalmente, alheia aos problemas sociais, como o próprio postula no início do artigo que ora analisamos:

Não sendo, pois, a arte um culto, a ideia desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de Estado. Desceu para lá o *oficial* com todos os seus atavios: a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e

fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública. (ASSIS, 2008, p. 130)

Se o teatro representa a vida, dois anos após a estreia do dito teatro realista no Brasil, Machado postula que já havia se tornado uma fórmula e que não havia mais arte e estes artistas já se tornavam funcionários (quase os técnicos de Zola) que produziam seus textos como quem trabalha em repartições. Machado critica a fragilidade da produção teatral brasileira e, principalmente, de seus autores, os quais não constituíam número suficiente para promover a existência de um movimento artístico.

Voltando a questão do *etos*, a primeira publicação relevante de Machado de Assis sobre o teatro que estava sendo realizado à sua época é de salutar reflexão. Parece-nos, aqui, que por se tratar de autor ainda não publicado, a posição de Machado no gênero teatral assume um caráter menos otimista e bastante distinto da postura de Alencar. Machado não via com bons olhos o que o teatro estava se tornando e, principalmente, não precisava, ainda, argumentar sobre a “perfectibilidade” de nenhuma de suas peças.

Durante os anos de 1862 e 1864, Machado de Assis inicia seu trabalho como censor do Conservatório Dramático. Analisar tais pareceres pode nos dar uma ideia aclarada de como o crítico via a situação do teatro brasileiro. Abrimos parênteses para tentar entender o que estava sendo feito à época (apesar de não ser nosso intuito analisar as peças que foram objeto de parecer de Machado). Assis produziu 16 pareceres para a instituição. Desde o primeiro parecer é palpável a maneira como ele enxerga a produção do período:

Clermont ou a Mulher do artista é uma dessas banalidades literárias que constituem por aí o repertório quase exclusivo dos nossos teatros.

[...]

Pena é que os nossos teatros se alimentem de composições tais, sem a menor sombra de mérito, destinadas a perverter o gosto e a contrariar a verdadeira missão do teatro. Compunge deveras um tal estado de coisas a que o governo podia e devia pôr termo iniciando uma reforma que assinalasse ao teatro o seu verdadeiro lugar. (ASSIS, 2008, p. 264)

Passando em revista os pareceres emitidos por Machado em 1862, que totalizam 10, só há qualquer elogio a peças traduzidas (as de Victorien Sardou ou Émile Augier), não há produções originais que tenham obtido a aprovação crítica do censor. Para se ter uma ideia sobre a qualidade do teatro original à época, transcreveremos na íntegra o parecer sobre a comédia *A mulher que o mundo respeita*, de Veridiano Henrique dos Santos Carvalho:

A comédia *A mulher que o mundo respeita* não está no caso de obter a licença pedida para subir à cena. É um episódio imoral, sem princípio nem fim. Pelo que respeita às condições literárias, ser-me-á dispensada qualquer apreciação: é uma baboseira, passe o termo. (ASSIS, 2008, p. 275)

Tais pareceres demonstram uma inconsistência da produção do teatro brasileiro. A qualidade do teatro original deveria estar a todo o vapor, pois, de acordo com a crítica à época e a crítica atual, seria um movimento recém-criado, mas para Machado a situação já é fastidiosa e apenas se requeentam fórmulas já padronizadas. Em crônica publicada no jornal *O futuro* (15 de setembro de 1862): “[...] Quisera falar de teatros, mas os teatros não me dão largo campo para falar deles, ou, arrisquemos antes a verdadeira expressão, não me dão campo absolutamente nenhum” (ASSIS, 2008, p. 276).

Além do testemunho da falência e falta de produção original do teatro da corte, Machado apresenta citações em algumas crônicas que fazem com que pensemos que não havia uma unicidade nos poucos autores que estavam presentes à cena teatral. O dissenso era patente seja do ponto de vista teórico ou da atuação (da qual falaremos linhas abaixo) o romantismo ainda era força atuante no período. Num de seus folhetins (datado de 16 de dezembro de 1861) publicados sob o nome *Comentários da semana*, publicados no Diário do Rio de Janeiro, Machado de Assis utiliza, como exemplo da função do teatro, uma tirada de Hugo, escritor romântico, que agora reproduzimos (ASSIS, 2008, p. 254):

Não é o teatro uma escola de moral? Não é o palco um púlpito? Diz Victor Hugo no prefácio da *Lucrecia Borgia*: O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargo d'almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente diga, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte.

A citação do aclamado escritor francês do período romântico em pleno ano de 1861 (durante o que se costuma chamar de período do Teatro Realista Brasileiro) serve para reforçar que não havia um direcionamento único para a produção teatral daquela época, como também não havia em Alencar (conforme nossa exposição).

O *etos* construído por Machado de Assis, ainda um quase-autor de teatro, é diverso principalmente pela isenção de ainda não precisar se colocar como modelo. Até quando se dá a sua estreia teatral, esta é discreta e a posição que ainda ocupava nas letras nacionais não era de líder ou vanguardista. Tanto assim é que por ocasião da intenção de Machado em fazer

publicar suas duas peças de estreia (*O protocolo* e *O caminho da porta* não foram as primeiras peças escritas, mas as duas primeiras que subiram à cena) em uma carta a Quintino Bocaiúva²⁵ exprime-se como um aluno pedindo conselhos a um professor:

Meu amigo, vou publicar as minhas duas comédias de estreia; e não quero fazê-lo sem conselho de tua competência.
[...]

O juízo da imprensa viu destas duas comédias – simples tentativas de autor tímido e receoso. Se a minha afirmação não envolve suspeitas de vaidade disfarçada e mal cabida, declaro que nenhuma outra ambição levo nestes trabalhos. Tenho o teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer. (ASSIS, 2008, p. 311-312)

A timidez do autor é transferida também para o status de sua estreia. Comparando as duas estreias, Machado estreia no Ateneu Dramático, pequeno teatro da corte. Alencar, em sua estreia como autor, já inicia “grande”. A sua segunda peça, *O demônio familiar*, é representada no Ginásio Dramático, de Heliodoro, e foi vista até pelo casal imperial. E aqui temos um ponto bastante divergente. Ao comentar sobre suas peças, Machado é humilde, também bem diferente de Alencar, o qual, após *O demônio familiar*, coloca a si mesmo como o autor mais importante do período. Como um herói de tragédia, o autor de *O guarani* acaba cometendo uma falha trágica. Ao incorporar uma tendência com demasiada força não consegue transitar entre tendências sem esvaziar o discurso (como efetivamente o faz no texto *As asas de um anjo*: Advertência e prólogo, analisado linhas atrás por nós). Machado, quase um anti-herói, transita. Pondera. Ações que possibilitam o trânsito entre as tendências, uma das marcas de seus textos, aliando-se ao que julga interessante. É a falta de incorporação, no sentido de Maingueneau, de “autor teatral realista”, que proporciona isso.

Os ideais românticos de representação também não foram de todo esquecidos e, principalmente, são enaltecidos quando bem representados. Ao esquecimento e à repulsa ao teatro anterior ao *Demônio familiar*, Machado de Assis não toma conhecimento. O escritor fluminense tinha um especial apreço pela atriz portuguesa Emília das Neves, um dos principais nomes da dramaturgia romântica, que representou até o fim de sua vida peças como *Joana a doida* e *As proezas de Richelieu*. Machado revela, no folhetim *Ao acaso*, publicado

²⁵ É de largo conhecimento que, após o comentário negativo de Quintino Bocaiúva sobre as qualidades de criação de teatro que pudesse ser representado, às peças de Machado de Assis são atribuídas características menos de representação e mais de leitura.

no Diário do Rio de Janeiro(1864), uma resenha da primeira apresentação da atriz em terras nacionais, justamente com a peça *Joana a doida*, obra que fora apresentada à plateia brasileira pela companhia teatral de João Caetano. Os elogios de Machado de Assis, que não se dirigem apenas ao talento da atriz portuguesa, mas à própria maneira de representar bem uma peça romântica mostra que andava viva a produção/apreciação das peças românticas. Segundo Machado de Assis (ASSIS, 2008, p. 332):

A peça escolhida pôde dar de algum modo a medida dos seus recursos e dos seus dotes. Joana é a expressão exaltada do amor, do amor que chora, vinga, pede e enlouquece; do amor que faz da rainha uma mulher, da mulher uma Nêmesis, da Nêmesis uma louca [...]
A gravidade do gesto, a eloquência da fisionomia, a distinção do porte, uma natureza abundante casada a uma arte profunda – tudo isso se encontra na eminente artista. E se a estes dotes, juntar-se o de uma voz que sabe falar, gemer, odiar, comover, teremos reconhecido em Emília das Neves os seus talentos capitais e os seus altos recursos.

Confrontando os ideais de “reprodução exata”, as qualidades exageradas de Emília das Neves soariam como técnicas fora do lugar, passadistas. Mas o que há aqui (em 1864) é uma exortação ao exagero da intérprete portuguesa. O elogio à sua capacidade de saber “falar, gemer, odiar, comover”, não pode deixar de ser entendido como um apreço às técnicas românticas (elogios outrora feitos a João Caetano) com toda sua carga exagerada e dramática. Houvesse um consenso entre o que deveria ser feito em cena àquela época, tais representações seriam, para dizer o mínimo, rechaçadas e não elogiadas.

Em certo sentido, a crítica de Machado mostra que as ideias sobre o teatro realista no Brasil não estavam “no lugar”. Não há uma técnica específica do teatro realista no Brasil e, principalmente, não há separação entre as estéticas realista e romântica. É um cenário bem diferente do que é usualmente afirmado pela crítica de então e a contemporânea. Num capítulo da *A história do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, ao findar a exposição sobre as principais obras e personalidades atuantes entre os anos de 1857 e 1865 no Brasil, Faria cria uma espécie de *entreato* teórico com o título: *O significado da dramaturgia realista*. Precisamos ponderar um pouco mais sobre o que significa tal exposição. O pensador teatral alonga o capítulo do Realismo Teatral contido na *A história...* por dezenas de páginas, nas quais relata sobre os autores e principais obras do período. O que nos chama atenção é o ‘entreato’, qual a finalidade? Ora, se há uma movimentação de autores com um pensamento comum, não seria um excesso de zelo explicar o que significou o arrolamento de autores e obras feitos durante todo o capítulo? Chama-nos

atenção, também, que o texto teórico utilizado por Faria para corroborar seu pensamento, finalizando sobre a importância teatral do realismo, o pensamento de um “interessado”, que é um excerto do famoso ensaio de Artur Azevedo em defesa de seu teatro (1899: o texto é o *Palestra*). Além disso, mais uma vez, cita prefácios, folhetins e outros expedientes extratextuais para justificar a “coesão” do movimento. Segundo o autor:

[...] o realismo teatral no Brasil constituiu-se como um movimento coeso, que nasceu e cresceu com base em conceitos claramente definidos. Um grupo de intelectuais e escritores, vários artistas de prestígio e uma casa de espetáculos estiveram ligados por cerca de dez anos em torno de objetivos comuns e estimulados por uma mesma maneira de conceber o teatro. (FARIA, 2012, p. 183)

O eco a Alencar é notório. Afirmar filiações, coesão e, principalmente, a união em uma só “maneira de conceber o teatro” é uma das únicas armas para provar a existência de um período realista. Basta refletir um pouco mais sobre as próprias filiações de um Machado de Assis, para percebermos que havia, para dizer o mínimo, um ecletismo. No livro ora em discussão (2012, p. 183) também há um cuidado ao comparar os dois momentos literários ‘antagônicos’, pois, ao informar quais os autores ao qual o realismo se distanciava, afirma: “Há profundas diferenças entre o repertório realista e a produção romântica de Gonçalves Dias, Teixeira e Souza, Carlos Antônio Cordeiro ou Luís Antônio Burgain”. O que há em comum entre os autores citados é que todos são escritores de tragédias ou melodramas, mas não de comédias, gênero segundo o qual o realismo toma base. Não são citados Pena ou Macedo, autores de comédia, por exemplo. Não precisaríamos ir muito longe para perceber a distância entre o teatro de Gonçalves Dias e Alencar, por exemplo, mas qual a distância entre Pena e Alencar? Ou Macedo e Alencar? Segundo o mesmo autor o distanciamento entre as duas escolas seria justamente porque:

Os dramaturgos ligados ao Ginásio deixaram de lado o drama histórico, o passado, e escreveram com os olhos voltados para o seu tempo, com o objetivo de retratar e corrigir costumes, acreditando que o teatro tinha uma função moralizadora. (FARIA, 2012, p. 183).

No entanto, os dramas históricos, o passado, não são características da comédia de costumes iniciada por Pena ou mesmo continuada por Macedo. Ou seja, não é à comédia romântica que os realistas se opunham. A comparação entre as duas escolas passa ao largo do que lhes é mais comum, a comédia. Durante todo o capítulo, temos uma preleção sobre a comédia

realista, mas, no momento de finalizar sobre quais as características que, de fato, criam este tipo de comédia e a separam das comédias do passado, há uma omissão.

Quase ao acaso, poderíamos abrir em qualquer página da comédia de estreia de Martins Pena, ou suas peças mais maduras, para perceber que desde o início (apesar de ausência de ‘manifesto’ ou ‘prólogo’) suas peças criticam profundamente a estrutura social brasileira. Ao fim e ao cabo, Martins Pena coloca em cheque as bases estruturais da sociedade oitocentista. Vilma Arêas, ao fazer a introdução ao livro *Comédias*, pontua incisivamente:

É de nossos dias uma reavaliação da obra de Martins Pena, já iniciada por Sílvio Romero e Artur Azevedo e facilitada pela publicação de seus *Folhetins*. Acrescenta-se a isso o que hoje se conhece da cenografia e dos espetáculos populares da época. Tais circunstâncias acabaram por negar uma série de lugares-comuns sobre o comediógrafo, principalmente as afirmações de que escrevia mal e desleixadamente, que era indiferente a questões sociais e interessado em somente fazer rir com suas farsas, supostamente ingênuas. Hoje podemos dizer com segurança que as comédias e farsas estão longe da simplicidade, compostas que são de vários fios da tradição teatral, incluindo-se aí o universo popular, e que seu autor não escrevia mal. (In: PENA, 2007A, p. IX).

A grande diferença entre Pena e os realistas, é que o primeiro realiza o que segundos propuseram. Isso é possível de ser percebido logo na sua comédia de estreia, *Juiz de paz na roça*, a qual, destarte seu distanciamento geográfico da corte, aponta a grande a captura do público pelo privado, problema que até hoje nos é familiar.

Escrivão (lendo): “O abaixo-assinado vem dar os parabéns a V.Sa. por ter entrado com saúde no novo ano financeiro. Eu, Ilmo. Sr. Juiz de paz, sou senhor de um sítio que está na beira do rio, onde dá muitas boas bananas e laranjas, e como vem de encaixa, peço a V.Sa. o favor de aceitar um cestinho das mesmas que eu mandarei hoje à tarde. Mas, como ia dizendo, o dito sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e outras coisas mais; e, vai senão quando, um meu vizinho, o homem da raça do Judas, diz que metade do sítio é dele. E então, que lhe parece, Sr. Juiz, não é desaforo? Mas, como ia dizendo, peço a V.Sa. para vir assistir à marcação do sítio. Manuel André. E.R.M”.

Juiz: Não posso deferir por estar muito atravancado com um roçado; portanto, requeira ao suplente, que é o meu compadre Pantaleão.

Manuel André: Mas, Sr. Juiz, ele também está ocupado com uma plantação.

Juiz: Você replica? Olhe que o mando para a cadeia.

Manuel André: Vossa Senhora não pode prender-me à toa; a Constituição não manda.

Juiz: A Constituição!... Está bem!... Eu, o Juiz de paz, hei por bem derrogar a Constituição! Sr. Escrivão, tome termo que a Constituição está derogada, e mande-me prender este homem. (PENA, 2007A, 24-25).

A crítica ao sequestro do poder pelo privado, a qual é colocada oportunamente na figura de um juiz de paz bonachão do interior do Brasil, é atemporal. Um funcionário público que deixa de cumprir seus deveres em razão de causas particulares ou que, num abuso tirânico de autoridade, "derroga" a constituição fazem rir, mas seria bastante ingênuo não perceber a forte crítica à instituição jurídica brasileira. Mas essa tendência não é exclusividade da obra inaugural, pululam em Pena até com discursos mais empolados, cujo eco se faz presente na crítica ao estado das comédias brasileiras mais sérias do século XIX (como as de A. Azevedo ou de França Júnior). É característico do expediente, a fala de Negreiro, de *Os dois ou o inglês maquinista*, ao falar com o protagonista, Felício, sobre um navio negreiro que fora apreendido em terras cariocas. Ao perceber que Felício é contra a burla das leis (já estava em vigor a lei contra o contrabando de africanos), Negreiro (PENA, 2007A, p. 147) dá a "lição" de moral:

NEGREIRO – Dever? Perdoe que lhe diga: ainda está muito moço. Ora, suponha que chega um navio carregado de africanos e deriva em uma dessas praias, e que o capitão vai dar disso parte ao juiz do lugar. O que há de este fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder do modo seguinte: Sim senhor, sr. capitão, pode contar com a minha proteção, contanto que V. S.^a... Não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, destes que não sabem aonde têm a cara e que vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responda-lhe com quatro pedras na mão: Não senhor, não consinto! Isto é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo semelhante proposta! – E que depois deste aranzel de asneiras pega na pena e oficie ao Governo. O que lhe acontece? Responda.
 FELÍCIO – Acontece o ficar na conta de íntegro juiz e homem de bem.
 NEGREIRO – Engana-se; fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa. E no entanto vão os negrinhos para um depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de quem mais se depende, ou que têm maiores empenhos. Calemo-nos, porém, que isto vai longe.

A pintura em alto relevo do caráter de Negreiro, que naturaliza a prática e atinge, de um só golpe, a sociedade brasileira é uma forte característica da peça. As práticas ilícitas, o clientelismo, a corrupção pura e simplesmente, é mostrada com crueza e naturalidade. Para nós, é impossível perfilar Pena no mesmo universo de um Burgain, por exemplo. A seriedade e diligência de sua crítica social é algo que inexiste nos dramas históricos perpetrados pelos autores que Faria mostra como divergentes às práticas do realismo teatral no Brasil.

Precisamos nós aprofundar mais nas filiações de Machado de Assis. A citação em defesa ao romantismo como mostramos linhas atrás com Hugo e as divagações sobre o teatro como Escola de Moral, que o teatro Realista Francês herda de Mercier e Diderot, representam

o tipo de intelectual de teatro que o autor de *Iaiá Garcia* pretendia se tornar. Nas palavras de Maingueneau:

Escrevendo “baladas”, Victor Hugo volta, para além do classicismo, a um gênero medieval, traça como que um percurso na esfera literária afirmando-se como “romântico”. Quando Baudelaire escreve um pantum, gênero poético de origem malásia, abre a poesia para o alhures, como poeta simbolista obsedado pela nostalgia de alguma “vida anterior”. Como, porém, o pantum já foi utilizado por poetas românticos, essa escolha assina igualmente uma filiação. (2001, p. 68-69)

Para nós, o ecletismo de Machado o impede de cometer tais deslizos. Assim como faz Hugo ou Baudelaire, Machado acolhe tanto o que lhe é contemporâneo ou em voga quanto às obras do passado. É um pensador diferente de um Alencar e outros que linhas abaixo abordaremos que rejeitavam tudo que não lhes fosse imediatamente contemporâneo. Tal ecletismo de Machado o impede de cometer equívocos e, principalmente, faz com que sua orientação teórica seja diferente da simples negação, como veremos linhas abaixo com alguns 'filiados' ao realismo teatral.

A filiação (ou até mesmo, não-filiação) de Machado gera uma ambiguidade, ou uma liberdade, criativa e crítica. Seus dramas de casaca, na visão de Bocaiúva, não servem para o palco e é justamente porque neles não há “[...] o sério, [...] o novo [...] o original e mais completo” (BOCAIÚVA, In: FARIA, 2001, p. 314). O que o crítico reclama é que Machado de Assis não segue à risca os meandros do teatro filiado ao de Dumas Filho. Num artigo de 1995 (p. 184), intitulado *Machado de Assis e o teatro nacional*, Anco Márcio Tenório Vieira já havia percebido, no que diz respeito à sua formação literária, a ambiguidade de Machado de Assis e sua rejeição ao extremismo. Para o professor:

Numa leitura mais atenta dos ensaios, críticas, cartas e crônicas de Machado de Assis, constatamos que não foi só dos predecessores brasileiros que ele se embebeu, mas também dos escritores portugueses (Manuel Bernardes, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Garrett), franceses (Victor Hugo, Diderot, Pascal, Racine, Balzac, Stendhal) e ingleses (Charles Dickens, Sterne, Shakespeare), tanto clássicos quanto [seus] contemporâneos [...]

A crítica e a produção de Machado de Assis, paradoxalmente, na visão dos ditos realistas, sofria com a pluralidade e com a falta de linearidade das leituras do autor de *Esau e Jacó*. É evidente a falta de filiação desde seus primeiros ensaios críticos e seu gosto pelos autores do passado e do presente, como o próprio chegou a afirmar numa crítica à obra *Mãe*, de José de Alencar (ASSIS, 2008, p. 222-223):

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine.

A incorporação crítica de Machado sobre suas obras demonstra uma aparente falta de energia e de ufanismo, que é uma característica dos autores ditos realistas, como Alencar. Quando o bruxo do Cosme Velho exprime: “Esta comédia [*Quase ministro*] foi expressamente escrita para ser representada em um sarau literário e artístico, dado a 22 de novembro do ano passado (1862), em casa de alguns amigos na rua da Quitanda” (ASSIS, 2008, p. 315) não há nenhuma tentativa de, textualmente, mostrar grandezas megalomaníacas²⁶.

2.2.1 A crítica afetiva: arrebatamentos românticos sobre o realismo

Em contraponto a Machado de Assis, os textos mais importantes da época²⁷ reforçam uma sanha reformista e demonstram a irreflexão da maior parte dos autores ditos realistas, que por vezes beirava a incoerência teórica e carência de leitura crítica de obras do passado. Não bastasse Alencar, que num país de tradição teatral ínfima, ter se colocado acima de Molière e Dumas Filho, vários críticos perfilaram retoricamente a nova escola. Varela profere num artigo no primeiro número da Revista Dramática (1860) uma espécie de Manifesto, que chamaremos teórico por não ter outro epíteto. O título do artigo é *O drama moderno*:

Vazio de ilusões e de sonhos, dominado pela triste realidade da vida, nosso século quer a expressão fiel de suas paixões, a representação exata de suas amargas peripécias; para ele *Otelo* é uma hipérbole ridícula; *Romeu e Julieta* uma fábula divertida, *Tartufo* e *O avaro* estúpidas exagerações; *Cinna*, *Mélope*, *Orestes* e *Andrômaca* fastidiosas recordações de bárbaros tempos, e cujo verdadeiro mérito consiste em provocar o sono. (In: FARIA, 2001, p. 511).

²⁶ É importante frisar que ao analisar as produções cômicas de Machado de Assis, João Roberto Faria, com o intuito de minimizar a crítica trata-o com a mesma condescendência que a crítica brasileira sempre tratou Martins Pena. Machado de Assis poderia ter feito “alta” comédia, mas não o faz. Assim como Pena, segundo os críticos, não tinha atingido o auge de sua produção porque havia morrido. Evidenciemos o trecho: “As pequenas comédias de Machado, pelo modo como abordam a vida social da burguesia emergente do Rio de Janeiro e pelos enredos que envolvem relacionamentos amorosos, são ensaios para a alta comédia de maior fôlego que o autor não chegou a escrever” (In: FARIA, 2012, p. 183). É quase por acidente, para Faria, que Machado não atinge os ideais de arte sonhada pelos críticos teatrais da época e os atuais também.

²⁷ Para traçar um perfil de tais textos, consultar FARIA (2001), especialmente a compilação dos textos da escola realista.

O texto do qual retiramos esse excerto possui duas páginas (!) e Varela consegue elaborar um artigo sobre as características do drama moderno sem citar sequer um autor nacional (como exemplo ou para criticá-lo). Varela volta à carga (In: FARIA, 2001, p. 512):

Colocai, ou antes imaginai Margarida Gautier, esse padrão de glória de Dumas Filho, debaixo da pena ensanguentada de Shakespeare; ele quebraria os traços dessa estátua tão bela, ele arrancaria de suas mãos o formoso ramallete de camélias para substituí-lo com as flores desbotadas de algum cemitério, ele a cobriria enfim com um véu de luto e desespero. Molière faria pior com sua ironia descarnada, com o seu pincel molhado no lodo.

Varela padece do mesmo problema de Alencar, precisa confirmar a diferença entre a escola sua coeva e o passado. É ponto assaz relevante que o texto, apesar de reconhecer os grandes escritores do passado, apresenta um desejo do novo e é publicado no número 1 de uma Revista Dramática: é basicamente com o mesmo clima de estreia no qual Alencar publica os artigos que analisamos na primeira parte deste capítulo. Ora, se o “movimento realista” no nosso teatro compreendeu os anos 1855-1865, era de se esperar que, na metade do período (cinco anos, portanto) já houvesse algo mais palpável do que a simples autoafirmação inócua. Além disso, nas páginas publicadas numa revista desconhecida (era o primeiro número), derrubar teses e desconstruir tradições da Inglaterra e França não quer dizer nada.

Na Escola do Recife também houve representantes do chamado Realismo no Teatro. Franklin Távora (autor de *O cabeleira*) numa carta crítica publicada em 1862 no volume *Neste caso eu me caso ou os estudantes do Recife* dialoga com os ditos realistas, mas reforma Shakespeare, além de tentar teorizar e citar como referência de criação teatral o ultrarromântico Álvares de Azevedo. Vejamos algumas passagens (In: FARIA, 2001, p. 544):

“A vida e só a vida – eis o drama” disse Álvares de Azevedo; e eu lhe sigo a opinião [...]
É assim que, se algum dia me metesse na pretensão de compor um drama, conforme o objeto ou a natureza do seu assunto, eu figuraria no matuto ignorante e frenético dos sertões aquele gênio assomado [...] de Basílio do Fantasma Branco [...] Se privarem o Otelo da impetuosidade do seu sangue selvagem no rápido assassinio de Desdêmona – a Veneziana –, a cena ficará soterrada e o pensamento predominante tornar-se-á incoerente.

Beira a confusão a “Carta crítica” de Távora, principalmente pela falta de experiência (o autor ainda cursava a Faculdade de Direito quando escreve o texto), mas também é um

exemplo claro do tempo em que se vivia e se escrevia sobre o teatro no Brasil. Seria possível no auge do Romantismo, na Ficção e na Poesia, que o teatro estivesse apartado (como queriam os críticos da época e, principalmente, os atuais)? Ou seja, o teatro não estaria sob influência romântica. Tal possibilidade é cada vez mais remota. Machado de Assis, após o dito movimento realista, professa que o gosto e a própria formação dos autores de teatro e a crítica ainda não se havia criado no Brasil. Não havia o que rejeitar sumariamente. Afirma o autor em 1868:

Confesso francamente que, encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela ideia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-lo, se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada. (ASSIS, 2008, p. 474)

Machado, ao que parece, consegue refletir numa só fala sobre os principais problemas da crítica dos oitocentos e expor sobre o dilema da falta de lógica dos argumentos dos autores que debatiam nos jornais. A discussão, como ficará claro em alguns textos que ainda apresentaremos, não era sobre a linguagem artística ou sobre técnicas teatrais. O texto crítico se resumia em bravatas que não expunham de maneira direta a sua subalternidade ante modelos copiados e que não refletiam sobre como tais modelos poderiam ser encarados para falar dos problemas brasileiros. O próprio Machado de Assis, como citamos linhas atrás, já havia percebido que o teatro brasileiro estava acostumando nossos espectadores às ruas chiques e bem iluminadas dos passeios públicos europeus. A crítica ou o teatro não falava dos homens nus, vendidos em praça pública, separados de suas famílias e que eram um “mal necessário” à economia brasileira. Se o apego dos realistas era à realidade social, esta era de alhures.

Tanto não é consenso a postura do movimento dito realista que há ainda sérias insurgências que só fazem com que haja a corroboração da citação da carta que Machado endereça a Alencar e que citamos linhas acima. Outro ponto forte de dissenso foi a representação realista. Esta não agradava a todos, talvez pela qualidade dos intérpretes do Ginásio Dramático, mas os próprios preceitos das técnicas de representação realista também não agradavam. E aí temos dois grandes pontos a analisar: a posição da crítica e o papel do público. Num folhetim intitulado *Teatros*, de 1859, um crítico denominado apenas como “Um

artista dramático” (In FARIA, 2001, p.496-498), lança uma série de dúvidas quanto à qualidade da representação e técnica de Furtado Coelho (um dos principais nomes do teatro defendido por Alencar) e dos atores que se apresentavam no *Ginásio Dramático*. Tentaremos dar um balanço dessas críticas:

Ora, muito bem, se não há senão uma arte para a declamação como se nos apresenta o Teatro Ginásio como representante de uma nova arte dramática, uma nova maneira de representar **importada e inventada** pelo Sr. Furtado Coelho? [...]

O Sr. Furtado Coelho não sustenta a voz, e para quem está colocado no meio da plateia parece ter voz de doente [...] O Sr. Furtado afeta de virar as costas ao público o mais que pode, e quase sempre fala de perfil de maneira que evita a dificuldade do jogo de fisionomia. Se o Sr. Furtado tem uma tirada calorosa, ou a diz com uma volubilidade que não se percebe, ou tão devagar que se torna fria. [...]

O ator tem de ser um Proteu, que muda de figura conforme a personagem que representa, e o Sr. Furtado com seus bigodes, de que usa na rua, apresenta a mesma fisionomia, em todos os papéis. Pois se é verdade que ele tem uma vocação decidida pela arte não deve fazer o sacrifício dos seus bigodes à mesma arte? [...]

Cada um fala no *tom* que lhe agrada ou lhe convém. Quem o deveria dar é o primeiro a faltar a ele [...]

É com um pessoal destes [esse parágrafo vem após o Artista Dramático discorrer sobre a Sra. Gabriela, Sra. Ludovina, Sra. Heller, Sr. Joaquim Augusto, Sr. Moutinho, Sr. Martins, Sr. Graça e Sr. Paiva], que se diz que a arte está no Ginásio, que é ali que se deve ir para ver representar! Que profanação da arte! Que progressos querem que façam os artistas do Ginásio, se já se proclamam mestres na sua arte? (grifo nosso)

É evidente que o primeiro ponto que devemos pensar sobre a crítica do autor ‘anônimo’ precisa ser seu anonimato. Em 1859, quando vem a lume o texto no *Espelho*, o teatro dito realista já estava com seus modelos enfileirados. Alencar já havia colhido as glórias de *O Demônio familiar*, o qual havia sido reverenciado por Francisco Otaviano; Bocaiuva já dominava a crítica teatral; ou seja, a *intelligentsia* brasileira já estava convencida da superioridade do novo gênero. Ir às claras criticar o que os principais autores teatrais defendiam seria cometer um suicídio literário.

Ressaltemos que na primeira linha o “artista dramático” já dialoga com o problema dos oitocentos, o status de inventor de Furtado Coelho é posto em cheque (por meio de uma conjunção aditiva) com o fato de a técnica ser importada. A ironia que encerra essa construção sintática é evidente: afirma-se a importação para logo em seguida falar de invenção. É provável que o artista dramático dialogue com o influente artigo publicado por

Furtado Coelho em 1857 no *Correio Mercantil*, o qual defendia com palavras que a única possibilidade de representação era a alta comédia realista, nas palavras do português:

Não considero eu hoje peças más apenas as que não passam de um enrodilho de parvoíces, de um caos de desconsolados disparates. Peças más são todas as que a escola moderna condena e reprova: em vez de interesse causam abrimento de boca: em vez de darem impulso à arte, aos artistas, ao bom gosto, atrasam e viciam isso tudo. Peças más para uma companhia nascente são: o melodrama com os seus desconchavados desatinos e descomunais peripécias; são o próprio drama quando ele demanda muita força de execução, que cansa, extenua o ator que principia [...] Peças más para uma companhia como a do Ginásio são também as peças falsas, inverossímeis, as mágicas, as peças de grande espetáculo. (*apud* FARIA, 2001, p. 89)

Com o intuito de desconstruir a imagem de Furtado Coelho, o autor anônimo elenca uma série de defeitos. Não vem ao caso discorrer sobre todos e, principalmente, não estávamos lá para atestar tal estado da arte do Sr. Coelho. Importa dizer em primeiro plano que há uma espécie de diálogo entre esse autor, os atores do Ginásio Dramático e a crítica teatral. O primeiro ponto a que se debruça o autor é a existência de uma nova arte dramática e uma nova maneira de representação, aos moldes que descrevemos linhas acima. Ir ao Ginásio Dramático era ir ver a nova estética (um misto de invenção e importação, como o autor frisa) e essa não poderia ser apresentada por um ator que não sustentasse a voz, não se comunicasse com o público e, mais grave, não soubesse atuar em cenas que demandam mais força artística decepcionando a audiência. Ressaltemos que são as técnicas de representação realista que estão sendo criticadas aqui: dar movimentos reais aos personagens com a quarta parede, falar naturalmente (de perfil, como faz Coelho). A fala de perfil de Coelho, que para o “autor dramático” nada mais é do que evitar esforços maiores na representação, dificulta o entendimento do público e faz com seja pífio a construção do *etos* da personagem. E é uma resposta ao texto de Coelho, quando informa que as peças que cansam o ator são as más peças, as de grande espetáculo, por conseguinte.

O segundo ponto fala sobre a caracterização do ator. Para o “artista dramático”, o fato de o Sr. Furtado Coelho preservar seus bigodes, não se sacrificando pela arte, é deveras condenável. Ou seja, se a arte de Coelho é tão ‘verossímil’ como é possível que todas as personagens que ele encarnava possuíssem bigodes?

No entanto, para nossos objetivos, a última tirada é a mais importante. O exagero da crítica de jornal e dos próprios atores e autores sobre seu fazer artístico. Revolta o autor das linhas supracitadas a alusão de que no Ginásio se faz arte e, principalmente, o fato de que as pessoas envolvidas com o Ginásio Dramático se proclamassem os mestres na arte teatral. Ou

seja, é um tipo de atitude que se coaduna com o próprio Alencar que, apesar de ter escrito apenas duas peças ditas realistas, já se dizia superior aos próprios criadores da comédia francesa. Os autores teatrais brasileiros do dito realismo acreditavam-se os inventores de uma arte. Segundo o “artista dramático”, os atores também enxergavam a si próprios como criadores da representação teatral.

A grande contribuição do pensamento do “Artista Dramático” (como também vimos com Machado) é mostrar que não havia unanimidade à época e, também, a perfectibilidade alegada por Alencar não era vista por todos. É o estabelecimento de uma arte aparente, feita apenas por e para defensores do chamado realismo no teatro. Por exemplo, a terceira peça de Alencar aos moldes realistas, o drama *O crédito*, logrou ficar em cartaz por apenas três apresentações (em 1857), por falta de público. A ausência da audiência não impediu que a crítica jornalística da época mantivesse a norma de tecer apenas comentários elogiosos tanto a seu autor quanto ao texto que fora rejeitado pelo público. O que nos leva a relacionar a propensão dos críticos a uma característica do Romantismo a qual é geralmente vista apenas para avaliar o texto literário: a ânsia de glória. Numa sociedade teatral dominada pelo espectro de dois autores: Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, sobrepujá-los era o norte de cada autor da época. De acordo com Proença (1995, p. 222) tal característica significa “[...] o desejo manifesto de ser o centro da sociedade em que vive. É, como se vê, uma decorrência do egocentrismo que lhe é peculiar”. É o egocentrismo típico do romantismo que faz Alencar e seus seguidores passarem por cima de toda e qualquer contradição no momento da crítica.

Apenas poucos, como M. Leite Machado, apresentaram críticas ao texto de Alencar à época. Para Leite a peça tem “(...) cenas frias e extensas e os diálogos demasiadamente longos (...). A comédia do Sr. Dr. Alencar parece-me mais uma composição para ler, do que para ser representada [...]” (*apud* SOUZA, 2002, p. 98), crítica semelhante a que Bocaiúva faria aos textos de Machado de Assis. O mais impressionante da relação entre os textos de Alencar, a crítica negativa (minoria) e o público é a resposta que o autor cearense dá quando publica em 1858 *As asas de um anjo*. Para o literato o público e os críticos devem sempre incentivar os autores ‘moços’ que iniciam a vida literária, talvez, independentemente da qualidade da peça:

[...] Na Europa, quando aparece uma nova produção, um novo escritor, são os homens superiores e as grandes capacidades que julgam a obra, a condenam ou lhe dão o prestígio que vai despertar a aura popular.

Entre nós, ao contrário, a opinião **pública** parece caminhar de baixo para cima; é preciso que o aplauso e a aceitação geral forcem as reputações já feitas a reconhecerem não só o merecimento, mas a (sua) existência (...) O único *Mecenas* que existe no Brasil para os moços que começam é o público,

o qual, com esse senso íntimo e essa inspiração que Deus lhe deu, discerne o bom do mau e anima as aspirações do homem ativo e trabalhador; *se ele erra* algumas vezes, se ainda não se acha a par do desenvolvimento que têm tido as letras e artes nos povos civilizados, a culpa é dos que não têm sabido educá-los. (*apud* SOUZA, 2002, p. 98)

Alencar, acostumado que estava com as duas primeiras peças de sucesso, *Rio de Janeiro verso e reverso* e *O demônio familiar*, que foram recebidas bem pelo "único mecenas de nossa terra", deve ter sentido muito a falta deste mecenas na estreia e nas subsequentes representações de *O crédito*. Mais uma vez, a retórica circular do autor cearense se faz presente: o único julgador é o público mas, se este erra algumas vezes no julgamento isso não quer dizer que o autor (ele próprio) seja ruim, mas a culpa é da falta de educação e da vista curta de críticos e do mesmo público.

A crítica teatral da época tentou textualmente estabelecer em nosso país uma arte denominada realista por seus apreciadores e, como Alencar nos mostra, foi bastante dura com quem não aceitava o "novo". No entanto, vimos no primeiro capítulo que o ponto importado, a escola de Dumas Filho, não possuía tantas novidades como se queria crer e não era tampouco realista, de acordo com o aporte teórico levantado. Os artistas teatrais brasileiros ao copiar o molde dito realista francês, optaram por esquecer a produção já realizada no Brasil e, ao fazer isso, afirmaram que sua arte era original por ser uma importação francesa da Alta Comédia, que falaria da população brasileira. Machado de Assis afirmou que em poucos anos a dita arte realista já havia degenerado para discutir problemas que não eram brasileiros e, sim, importados.

A crítica que fizemos demonstrou que, na verdade, o movimento retórico de Alencar, Coelho, Bocaiúva, foram apenas fugas dos problemas principais do país: a falta de identidade e, principalmente, a negação de um passado recente; passado este que ironizava a 'evolução' professada textualmente e, conseqüentemente, ironizava qualquer premissa realista que se inicie com 'pintura da sociedade contemporânea ou crítica aos costumes e problemas sociais', sem colocar e enfrentar problemas reais no palco.

A lucidez de Machado de Assis, que conseguiu não se envolver com o tipo de texto escrito por Alencar dentre outros, as críticas importantes ao próprio movimento, faz-nos crer que o consenso, ao menos dos modelos, que deveria ser o norte de um período literário jamais existiu em nosso país e tal possibilidade só adviria de uma sutura teórica, como faz Faria (2012) com seu *entreato* sobre o significado do teatro realista.

Também ficou claro, com Machado, o absurdo da existência de um “movimento literário” iniciado em 1855 (a primeira peça brasileira do dito realismo é de 1857) e que, passados apenas alguns anos, entrara no ostracismo e na produção de banalidades sem inovação (1859). A invenção do realismo foi feita à base da garganta e de uma “ânsia de glória”. Não havia autores suficientes, peças suficientes, público suficiente e, principalmente, uma fulcral diferença entre a comédia romântica e a comédia realista. Tentaremos, a partir de agora, reconstituir o sonho do Brasil que Alencar e seus coevos partilharam. Analisemos estes ideais.

2.3 À beira do real: a moral paradoxal do teatro realista

Flávio Aguiar inicia o seu *A comédia nacional no Teatro de José de Alencar* apontando a situação paradoxal do teatro brasileiro e dos autores brasileiros da segunda metade do século XIX. De um lado, a possibilidade de criação de uma comédia nacional com base em Martins Pena e, por outro, a busca por modelos de teatro baseados no *drama* europeu de influência de Alexandre Dumas Filho e Augier, um gênero que era considerado sério e preocupado, como já salientamos. Aguiar, no entanto, mostra o paradoxo num viés quantitativo. Apesar das tentativas de criar um drama nacional (salientamos que até mesmo Martins Pena tentara escrever dramas históricos), a comédia “original”, por assim dizer, sempre se insinuou nos textos dos autores oitocentistas. Nas palavras do crítico teatral:

[...] para quem acompanha, através dos escritos, a vida teatral do século XIX no Brasil, e no Rio de Janeiro em particular, logo salta aos olhos a primazia concedida aos gêneros considerados como “sérios” pela intelectualidade da época. Quando se falava em criar um “teatro nacional”, falava-se também, é claro, na criação da comédia brasileira. Mas as atenções voltavam-se para os dramas, fossem eles românticos ou criados segundo os ditames do teatro realista francês [...] (AGUIAR, 1984, p. 5)

Se lembrarmos dos primeiros textos críticos da “tradição” de crítica teatral no século XIX, facilmente notaríamos o repúdio à comédia na crítica durante o Romantismo. Entre os anos de 1833 a 1844, nada se falou da comédia nacional – e muito pouco sobre os autores nacionais, a bem dizer –. O primeiro da leva crítica *Ensaio sobre a tragédia*, de Ribeiro, Rocha e Queiroga (da *Sociedade Filomática*) discorre monograficamente sobre a tragédia aos moldes greco-romanos por aproximadamente sessenta páginas e passa ao largo da comédia.

A tragédia (posteriormente drama) inicia sua configuração como gênero proeminente também pela sua extensão. Era o centro do espetáculo na balbúrdia das representações teatrais na corte. No Brasil do século XIX os espetáculos possuíam características *sui generis* como já apontamos em excerto de Aguiar e que repetimos aqui:

Começavam cedo, quando obedeciam ao horário, e entravam pela noite adentro. Pareciam um pouco um espetáculo de variedade, muitas vezes. Havia de tudo um pouco: peças, números de danças, números musicais, canto, feitos circenses. O centro do espetáculo, entretanto, era quase sempre um drama, ou tragédia, ou melodrama [...] as comédias curtas [...] serviam de complemento para este “prato principal”. (AGUIAR, 1984, p. 6).

Seria inevitável que os autores teatrais, críticos, público e até atores, preferissem a tragédia, pois esta era mais longa e o prato principal no espetáculo teatral. O grande objetivo era escrever um texto que fosse o “prato principal” de uma noite de espetáculos.

O realismo no Brasil, desde seu primeiro aludido autor, Alencar, constituiu-se como uma tentativa de levar à boca de cena as mazelas do Brasil, ser um *daguerreótipo moral*, como gostava de chamar o escritor de *O demônio familiar*. Não havia, no entanto, mazela mais intensa do que a escravidão, com o azorrague ainda em mãos, os donos do poder e os pensadores, discutiam sobre as altas esferas da moralidade familiar, do casamento por conveniência, do problema do *pai de família*. O problema real do Brasil fora posto de lado. O paradoxo fora também percebido por Flávio Aguiar (1984, p. 11) que perspicazmente alude:

O Brasil, com seus senhores de escravos à frente e seus escritores de pena em punho, nasce da tentativa de consolidar, política e culturalmente, *um* desses novos “eus”. A literatura produzida no Brasil, incluída aí a de cunho dramático, passa a ser pano de fundo, ou ponto de fuga de sua perspectiva, a afirmação do “eu nacional”. Essa afirmação era crucial do ponto de vista das relações externas – impunha-se a colocar o Brasil a qualquer preço no concerto das nações civilizadas. [...] também do ponto de vista interno – pois o que se constituiu independente em 1822 não era ainda uma nação, no sentido da existência de um amplo espaço político unificado.

Esse sentimento de megalomania, de engenho criativo, de *avant-garde* alencariano é explicável pela lógica do Romantismo e não do Realismo. Alencar é um romântico que, ligado ao teatro estrangeiro, tentou aplicar a problemas imaginados (“Habitaram a plateia aos *boulevards*; elas esqueceram as distâncias e gravitam em um círculo vicioso”, como já citamos de Machado) moldes quiçá realistas. Esse desajuste entre o real e o imaginado atravessou a inteligência brasileira, para bem ou mal, durante todo o período de meados do

século XIX. É justamente um dos efeitos do que Roberto Schwarz chama no *Ao vencedor as batatas* de “ideias fora do lugar”. O conceito que, grosso modo, poderíamos utilizar para abarcar todo o sistema ideológico brasileiro no século XIX que vai tomar corpo com o início da relação mais acentuada entre Inglaterra e Brasil, que irá exercer forte pressão internacional. Para falar sobre o assunto teremos que regressar ao início do século XIX.

Precisamos, antes de adentrar na questão lembrar, de qual cidade estávamos falando. O Rio de Janeiro do século XIX, principalmente no que se refere ao aspecto cultural, pode ser considerada uma cidade paradoxal. O desejo de um Alencar que quer circular no Passeio Público como um “flanador”, mas que, a todo o tempo, escorregava nos *dejetos* humanos, o que lhe lembrava a dura realidade. A rua do “teatro lírico”, provavelmente o Teatro São Pedro de Alcântara (que fora inicialmente batizado como Teatro de São João e que hoje é conhecido como Teatro João Caetano) era quase um oásis em meio a um torvelinho de sujeira e precariedade. Isso era possível de ser visto, também, em quase todos os aspectos da capital do novo império, como esclarece Ana Maria Mauad (In: ALENCASTRO, 1997, p. 207-8) ao analisar uma das muitas imagens do cotidiano do Rio de Janeiro:

No que se refere ao décor da cidade, é preciso lembrar que o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX estava longe de ser uma cidade ordenada de acordo com o modelo civilizatório europeu. O recurso do close-up permite a ampliação de pequenos detalhes, escondidos entre as imagens; deles surgem a sujeira da cidade, o movimento do mercado, o pregão dos ambulantes, o trânsito dos bondes, as ruas estreitas e sinuosas, e as moradias precárias, que já ocupavam os morros, temas das crônicas de Bilac e alvo das picaretas demolidoras do prefeito Pereira Passos no início do Século XX. A capital imperial, que nada tinha de metrópole européia, aparece em imagens ambíguas de cidade colonial. A imagem dos lençóis estendidos por todos os lados do morro do Castelo, da chegada de peixe ao mercado, das negras vendendo frutas, das carroças e dos bondes puxados a burro, dão a medida da diversidade do meio urbano [...]

O desejo de transmitir uma capital bela – principalmente aos olhos dos europeus que, em decorrência das facilidades em fazer negócios no Brasil após a abertura dos portos e a renovação dos tratados após a Independência – criou no Brasil um sentimento de inferioridade que era demonstrado na ostentação e na tentativa de se mostrar diferente do que se era. Por isso o requinte, os teatros, as aulas de cravo e o consumo de produtos importados. Isso tudo reflete, ao menos em parte, uma deficiência maior, uma imagem falseada do Brasil. Contribuíram muito para isso alguns de nossos romancistas (basta que folheemos ao acaso um romance citadino de Macedo) e, também, algumas figuras centrais dessa vontade de ser diferente daquilo que era. Um costume de todo o Segundo Reinado do Brasil.

É esse o Brasil que circundava a época teatral que ora estudamos, um Brasil deficiente, envergonhado de sua imagem, subjugado aos comerciantes ingleses e que invejava profundamente a Europa e as *benesses* da modernidade. A solução encontrada não poderia ser diversa, era preciso “catequizar” o país, fazê-lo renascer em meio à sujeira e, para tanto, nada melhor que o teatro. O teatro, nesse contexto, serviria de vitrine para moralizar o país, como vaticinou Machado de Assis ao informar que o teatro tinha um caráter eminentemente pedagógico. Informava o escritor:

Consideremos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública.

[...] a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *Fiat* de todos os tempos.

Há porém uma diferença: na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade parece nua, sem demonstração, sem análise.

Diante da imprensa e da tribuna as ideias abalroam-se, ferem-se e lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico de forma dramática. (ASSIS, 2008, p. 137-8)

Apesar de já termos mostrado que Machado não professava abertamente defender uma das escolas teatrais da época, é patente que no texto acima citado, de 1859, a escolha no momento é sobre a escola realista. E toca num dos pontos mais caros da escola, tornar o teatro o meio de moralizar a sociedade, criando uma espécie de *escola de costumes* que educaria pelo exemplo e com a verdade nua. A escola de costumes tinha dois grandes pressupostos. O primeiro é que o público nada sabe. É um vaso oco que precisava ser preenchido para se atingir os ideais de civilidade – que eram cobrados desde a chegada de D. João VI e sua comitiva. E o outro ponto é que caberia a homens superiores a irradiação de bons costumes. Este tipo de pressuposto vai de encontro a qualquer tentativa de interação, pois o público, como a argila, esperaria a mão de um artesão capaz de moldá-lo a seu bel-prazer. Ora, no entanto, se pararmos para refletir, veremos que o mais importante ponto do realismo no teatro, que era à fidelidade à realidade, assim se torna fatalmente ferido, uma vez que se há uma postura de “imposição” de certa verdade, tal não poderia ser a verdade geral. Portanto, tornava-se uma verdade de um determinado indivíduo que se considerava distinto e verdadeiro *raisonneur* de carne e osso. Ou seja, é a figura de uma pessoa que, tal qual um

demiurgo, colocava ordem na sociedade, o que não deixa de estar próximo de ideais românticos. Souza (2002, p. 71) é tachativa quando informa:

Por um lado, esta noção de lição constituía paradoxo à ideia de cópia, uma vez que admitia a relação arbitrária e deformadora que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando se propõe a retratá-la “fielmente”, mas, por outro lado, este era o mecanismo que permitia tirar partido da ideia de liberdade de criação para a defesa de uma tese. Desta maneira, e por estar presa a uma noção de arte vinculada à noção de educação da sociedade, a comédia realista se transformou em teatro de tese, chamando escritores, críticos, atores e público para a polêmica social. Por este motivo, também, o teatro realista acabou por chegar aos caminhos da artificialidade, fazendo com que os dramaturgos, na ânsia de defender certas ideias, produzissem textos muito retóricos e personagens excessivamente enfáticas para serem “daguerreotipos” de uma dada realidade.

Exatamente esse é o problema de peças como *O crédito*, já por nós aludida. Rodrigo, o *raisonneur* da peça, é enfadonho, irreal e superficial. É apenas a terceira peça realista de Alencar e a fórmula do autor já descamba para a extrema artificialidade da vigilância moral. Uma passagem da IV cena do primeiro ato dá o tom no qual Rodrigo, além de ser um o *raisonneur*, parece-nos capacitado a penetrar no âmago de qualquer relação social e de “purificá-la”:

HIPÓLITO - Tu entendes isto, Rodrigo?

RODRIGO - Perfeitamente, meu amigo. O Sr. Macedo quer dizer que em vez de um homem dirigir-se a um usurário, ou a um capitalista e hipotecar-lhe um prédio, usará da influência que tem sobre a sua namorada, filha ou mulher desse usurário e conseguirá sem o menor sacrifício a firma necessária para o desconto do título.

HIPÓLITO - A lembrança é engenhosa.

RODRIGO - Quando se trata de fazer valer todos os bens do homem, não era justo que se esquecesse o coração, o espírito, a elegância, as boas maneiras, e mesmo os bonitos olhos. Até agora a sociedade tinha reservado isso para sua distração, mas o gênio da especulação entende que esses valores reais não devem ficar improdutivos, e trata de levá-los ao mercado; não tarda que eles sejam cotados na praça, como a ação de uma companhia, o ordenado de um empregado público, ou a promessa de um agiota. Então, um moço capaz de se fazer amar pelas senhoras ricas, valerá, em matéria de crédito, o mesmo que um negociante honesto e um industrial ativo; porque terá uma conta corrente aberta sobre a burra dos maridos, ou dos pais de suas namoradas. Eis qual é a ideia do Sr. Macedo, ideia sublime, digna de um homem empreendedor. (Voltando-se) Creio que expliquei o seu pensamento...

MACEDO - Melhor do que eu mesmo. Gostei de ouvi-lo. (Voltando-se.)

Além da falta de verossimilhança, a passagem mostra o aspecto que vimos aludindo. A vigilância moral, que é o ponto-chave da tentativa realista, é também o ponto que torna a peça irrealista. A premissa não pode ser completada, simplesmente porque é irrealizável.

Cafezeiro e Gadelha (1996, p. 257-259) perceberam que tais arroubos moralistas de Alencar não caberiam em premissas realistas e o incluem no chamado teatro romântico em sua “História do Teatro Brasileiro”. Além disso, os dois autores, mostram que o Alencar declaradamente realista é um romântico conversador ao falar de suas comédias:

[...] Nelas encontramos exponenciados, como bem compete a um romântico, mesmo definindo-se como seguidor do teatro realista francês, os dramas mais pungentes da sociedade carioca, na segunda metade do século XIX. Mas, por muito grande que seja o empenho de Alencar em nos descrever aspectos de sua comunidade, o que ele nos deixa passar é a visão moral dos perigos enfrentados por esta sociedade diante do avanço de renovação. O seu **pretenso** realismo é um parâmetro da moral burguesa [...] [...] o texto de Alencar é, acima de tudo [...] conservador. Vê a moral absoluta e imutável. (grifo nosso)

A reprodução, portanto, era mais uma pintura idealizada, um subproduto do Romantismo, que via o passado “puro” com nostalgia e o presente reacionariamente. O resultado da investida conservadora invalida a premissa do Realismo Teatral, ao menos no Brasil. A falha no intento faz eco a uma das características mais notáveis dos oitocentos: a separação idealizada entre teoria e prática, que é um problema de ‘interpretação’. Aqui, é importante que se diga, que o conceito de burguesia, aplicado ao teatro de Alencar, está bem longe do que se entende como a burguesia francesa, que já dominava política e socialmente a França. A burguesia no Brasil poderia ser interpretada como uma extensão da aristocracia rural, formada por estes ou por aqueles que dos donos de terra dependiam. Um dos pratos da balança do Favor, na ótica de Schwarz²⁸.

Este problema de interpretação do país fora percebido alhures por Roberto Schwarz no seu ensaio *As ideias fora do lugar*. As relações entre teoria e prática, em todas as instâncias de pensamento e produção do século XIX, são parcialmente turvas, de acordo com o pensador. Teorias que não podem ser postas em prática ou que não permitem tal expediente. Vamos pegar um exemplo extremo dessa falha. A relação trabalhista e comercial da escravidão. Poderíamos entender que a própria prática da escravidão era interpretada como o modo mais alto de um capitalismo selvagem, ou seja, a posse de um escravo teria como fim explorá-lo até o limite para aumentar os lucros da prática. No entanto, o Brasil estava inserido numa

²⁸ Para nossa opinião sobre a questão do favor durante o século XIX, ver: SILVA, 2009.

lógica capitalista às avessas. Ora, possuir um bem e explorá-lo até o limite é um dos grandes pressupostos desse sistema, que também prega a eficiência e a agilidade na resolução dos processos. No entanto, a prática da escravidão inverte tal lógica, pois, a um dono de escravo, tensioná-lo até o limite poderia matá-lo, fazendo com que o capital investido no “bem” fosse perdido. Outro pressuposto da lógica capitalista seria especializar o escravo para que o que fosse produzido pelo cativo tivesse custos reduzidos e fosse executado com a máxima eficiência. Mas tal especialização era inviável, uma vez que tornaria o escravo desocupado em alguns momentos do dia, o que poderia gerar problemas no controle da conduta etc. Fernando Henrique Cardoso (*apud* SCHWARZ, 1978, p. 15) notara a contradição informando que a “[...] economia não destina aqui, pelo contexto, a fazer o trabalho num mínimo de tempo, mas num máximo. É preciso espichá-lo, a fim de encher e disciplinar o dia do escravo. O oposto exato do que era moderno fazer”.

Aqui se instaura, como nos parece, uma das ideias basilares para se entender a produção teatral do período. A contradição entre um teatro que se queria “daguerreótico” de uma sociedade²⁹, mostrando-a tal qual esta seria, mas que na verdade representava uma aporia, pois, não era toda a sociedade que era mostrada, e, muito menos, a sociedade não era exposta nua e crua, mas tingida de idealização e moralidade. O real, que na teoria era a todo o tempo exortado, foi posto em segundo plano em decorrência da moral, que era sempre a visão particular de alguém e não do todo. Se passarmos em vista as declarações que citamos dos literatos da época, verificaremos que a grande intenção é apresentar uma visão de mundo particular, europeizada, mas que deveria ser passada para todos os membros da sociedade. Daí o ódio ao público incompreensivo, daí a insistência na educação do público para a moral idealizada, pois, sem a devida irmandade de valores, o daguerreótipo se torna difuso. A tentativa de moralizar por meio de peças que “pintavam” famílias cariocas elegantes e europeizadas (*O demônio familiar*) é um expediente similar à colocação de papéis de paredes, contradição risível notada por Schwarz (1978, p. 20):

Sobre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papéis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização [...] pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romanos –

²⁹ Mais uma vez ancorados no texto de Anco Márcio Tenório Vieira (1998) refletimos que até mesmo a burguesia brasileira à época estava fora do lugar. Enquanto que, na França, a classe burguesa era política e socialmente superior, no Brasil tal parcela da sociedade estava à mercê do favor dos poderosos, inexistindo qualquer possibilidade de mudança de *status quo*. Ao falar da família brasileira, Alencar não tem como norte um modelo familiar burguês, mas, sim, um modelo familiar haurido da aristocracia rural a qual iniciava seu êxodo para a cidade, no entanto, levando consigo todo o ideário da Casa Grande.

pilastras, arquitraves, colunatas, frisas etc. – com perfeição de perspectiva e sombreamento, sugerindo uma ambientação neo-clássica jamais realizável com as técnicas e materiais disponíveis no local [...]

Tornar aparente é a tônica de meados do século XIX, fazer com que, com o pouco que estava disponível, o Brasil pudesse se ombrear com o que estava acontecendo na Europa em matéria de progresso e modernidade. A aparência vai ser utilizada também na incursão moralista do teatro realista.

Uma das personagens de convenção do teatro realista pode nos dar a tônica do que falamos. O *raisonneur* é a concretização da moral de poucos. Ao inserir nos textos tal personagem, o dramaturgo pode, enfim, canalizar sua visão de classe, corrigindo, informando e, principalmente, catequizando personagens durante a peça e, por adição, ensinando o público. Analisemos, portanto, como se comportava tal personagem.

2.3.1 *Raisonneur*: moral e visão de classe

O teatro realista irá utilizar o *raisonneur* como uma espécie de porta voz do autor dramático. É nessa personagem, cuja filiação remete ao Degenais, de Barrière e Thiboust, que reside a moralidade da peça. São tiradas moralizantes encenadas por um personagem de convenção, como João Roberto Faria (2012, p. 162) esclarece, a função é: “[...] comentar a ação dramática ou o comportamento das personagens, sempre com tiradas moralizantes, dirigidas principalmente para os espectadores”. É esta personagem que encarna a moral, a qual não poderia ser percebida com a simples ação dramática, aparentemente.

Uma das peças que mais utiliza as tiradas moralizantes é a aclamada *Os mineiros da desgraça* (1861), de Quintino Bocaiúva. São quatro atos que desenrolam lentamente uma convencional história de amor romântica. Nos dois primeiros atos conhecemos a história de um casal apaixonado, cuja paixão mútua era ignorada pelos dois e que são separados pouco antes de descobrirem que se amavam. A mola da separação é o dinheiro. Paulo, um pobre contador, apaixona-se por Elvira, filha de seu empregador, João Vieira. João Vieira vê com tristeza que seu dinheiro e a possibilidade de arrumar um bom casamento para sua filha se esvai simultaneamente. Dois usurários, Vidal e Venâncio, são apontados como o problema, pois o primeiro empresta dinheiro a João Vieira (aparentemente) em troca de se casar com a filha deste; e o segundo, Venâncio, empresta dinheiro a todos e cobra impiedosamente. É importante frisar que Vidal só consegue afastar o pretendente Paulo após convencer o pai de

Elvira que o pobre contador é desonesto e afastá-lo da casa de João Vieira. Nos dois últimos atos, veremos Paulo voltar ao Brasil após uma temporada na Europa, durante a qual toma conhecimento da verdadeira fonte da fortuna de Venâncio e Vidal, a falsificação de dinheiro. Com tal informação, consegue fazer com que os dois usurários sejam presos. Fim da peça. É importante frisar que, apesar de separada em corpo do marido, Vidal, em nenhum momento é informado que Paulo e Elvira terminam juntos, pois seria algo imoral.

É geralmente apontado como o *raisonneur* da peça o jornalista Maurício, cuja ligação com as personagens da peça é forçada na entrada do terceiro ato, quando este inicia com uma conversa com Paulo. Há certa oscilação entre o caráter superficial e profundo de Maurício. Numa mesma cena vemos:

Paulo: A dona da casa me parecer ser uma excelente³⁰ senhora.

Maurício: É uma linda mulher.

Paulo: não me refiro ao physico.

[...]

Paulo: Então, não a conhece de perto?

Maurício: De muito perto, não o posso dizer, nem de muito longe também. Mas desde que eu lhe digo e desde que o senhor tem consciência de que ella é uma linda mulher, que mais quer saber? [...]

Maurício: [...] É vendo a perversão destas salas; as misérias que aqui se ostentam; o luxo que corrompe; a vaidade que cega; é vendo a riqueza deshonestamente acatada e bajulada enquanto se olha com desprezo a mediania honrada; vendo certos homens de representação social; mas de triste representação, ostentarem fulguerosos as galas adquiridas a troco de infamias, vendo certas moças infelizes virem aqui perder a virgindade de sua alma ao bafejo pestilencial desta atmosphera envenenada, vendo certas mulheres trocarem publicamente a honra de seus maridos e o nome de seus filhos pelas caricias transitorias de meia duzia de estouvados ou de pervertidos, que eu aprecio, admiro, venero e amo a santidade dos lares domesticos que se conservam puros, o encanto dessas convivencias intimas aonde a amizade expande-se franca, sem medo de que a traição ou a perfidia contamine as confidencias do coração.

[talvez percebendo que não haveria possibilidade alguma de o público ter acompanhado o solilóquio, coloca na boca de Paulo a conclusão]:

Paulo: Então, segundo diz, não frequentam esta casa pessoas honestas. (BOCAIUVA, 1862, p. 46-47)

O que ocorre, com a utilização de tal personagem convencional, é justamente a convenção. Não há, nas peças em que se apresentam tal personagem (fundamental para o estilo realista), espaço algum para o daguerreótipo moral, principalmente porque não há o

³⁰ Conservamos a grafia da edição que temos em mãos. A primeira edição da peça, datada de 1862.

tableau. O que temos, nesse tipo de peça, é uma quebra da tensão dramática e uma narrativa sobre os problemas sociais do que era ‘contemporâneo’ às peças. Onde as donzelas que se perdem, os maridos cujas honras são ofendidas? Temos apenas a fala do *raisonneur* como testemunho. A lição é um dizer-sobre e não um mostrar e discutir. A simples presença deste tipo de personagem é refratária à naturalidade que deveria ser expressa em cena. E leva um problema a mais para o aspecto verossímil que se queria encetar: como uma tirada de vários minutos, sem pausas, poderia ser classificada como natural? O pressuposto realista se perde e só há a tentativa de se equiparar com os autores franceses: é o mote universal (não esqueçamos do sobrenome de Paulo, Dorval) Vejamos:

Maurício: Pois bem; nós temos igualmente o nosso mundo equivoco. Mundo fluctuante, que acompanha a sociedade, que se transforma, que se engrandece à custa do que rouba ou recruta em todas as classes uteis. Esses banqueiros fraudulentos, esses rebatedores sem alma, as mulheres sem pudor e as crianças sem virgindade, os sedutores de profissão, os empregados ociosos e concussionados, os juizes prevaricadores, todas essas excepções monstruosas que envergonham a probidade social, que deshonram aos companheiros do officio e que entristecem o coração nacional, tudo isso faz parte desse mundo hybridado e repulsivo. Não há lugar vedado á essa classe de parasytas; elles têm uma representação em todos os lugares, no governo, nas camaras, nas igrejas, nos salões, nos theatros. Adorados por uns, escarnecidos por outros, detestados por alguns, esses aleijões sociais pavoneam-se altivos, e, pôde-se dizer, que têm a primazia das venturas ephemeras; felizmente ephemeras! (BOCAIUVA, 1862, p. 48-49).

O expediente é artificial, uma vez que, como salienta Patrice Pavis (cf. 2005, p. 247) ao aludir ao tédio provocado por este tipo de tirada que, como nos parece, são monologais, já que poucas vezes encontra réplica. Ocorre, então, que tal tipo de personagem é, além de um problema teórico, um dado extremamente idealizador da produção moralizadora do período dito realista. Queremos dizer com isso que é preciso um contexto deveras romantizado para encarar como naturais ou possíveis discursos como o de Maurício que beiram a pieguice. O *raisonneur* é um dos aspectos menos “realistas” das peças ditas realistas e sua presença contrapõe qualquer esforço em construir, por meio do discurso, uma “realidade tal qual era”. A engajada personagem de convenção não convence e é por isso que poucos anos de “teatro realista” são o bastante para enfadar o público.

Ao fim e ao cabo acreditamos estar entrevedo a problemática da diferenciação entre o Alencar realista, autor de teatro, e o Alencar romântico, escritor de ficção. Procedimentos, técnicas, imposição crítica (os textos sobre seu próprio teatro) apontam para a direção romântica, assim como a moral do *raisonneur*, que é uma visão de classe, mas também pelo

caráter do gênio (como nos mostrou Costa Lima) reformador. Uma lição, que deixamos propositadamente por último, ainda pode ser retomada. Alencar como crítico, como vimos, era um homem dividido, o qual, quase ao sabor das mudanças de *humour* da censura e do público, mudava de opinião sobre a arte brasileira e sobre seu trabalho. Para isso, basta que nós relembremos do Alencar que fala sobre *O demônio familiar* e o Alencar de *As asas de um anjo*. No livro *Anatomia da crítica*, Frye, ao falar sobre sua Teoria dos Modos, levanta alguns pontos que podem nos ser esclarecedor sobre a posição de Alencar e sua irresistível inclinação ao Romantismo. Ao falar dos modos e separá-los em ficcionais e temáticos, Frye apresenta alguns pontos contundentes sobre o tipo de poeta temático do Romantismo, pontos que julgamos convincentes, principalmente pelas características de “praça pública” “tribuna” da poética teatral alencariana:

O poeta temático desse período [Romantismo] está interessado em sim mesmo, não necessariamente em razão do egotismo, mas porque a base de sua habilidade poética é individual, e daí genética e psicológica [...] ele pensa socialmente em termos de uma diferença biológica entre o gênio e o homem comum, e o gênio, para ele, é uma semente fértil entre outras que não vingaram. Ele confronta a natureza diretamente, como um indivíduo, e, em contraste com a maioria de seus predecessores, é inclinado a pensar na tradição literária como uma substituta de segunda mão para a experiência pessoal [...] o poeta romântico é, com frequência, socialmente agressivo: a posse do gênio criativo confere autoridade, e seu impacto social é revolucionário. Críticos românticos frequentemente desenvolvem teorias da poesia como sendo a retórica da grandeza pessoal [...] (FRYE, 2014, p. 177)

Frye resume de maneira mais pontual nossas assertivas. Alencar é romântico na atitude, e, principalmente, na experiência pessoal, que se confunde com o gênio que lidera a humanidade (público). O homem comum precisa ser doutrinado. E Alencar ainda tem outro lado, pois, como crítico, cria uma teoria poética centrada em si, como o grande autor dos oitocentos e lidera uma geração por dez anos. A semente fértil é, para Alencar, ele mesmo.

Nosso pensamento, portanto, foi construído com o intuito de mostrar as contradições da crítica teatral do e sobre o realismo. Equívocos que seriam permitidos nos autores do período, como Alencar e seus seguidores, mas que precisam ser revisionados na contemporaneidade. Nossa intenção foi apresentar essas contradições críticas que invalidam a prática de um realismo teatral, ao menos no período que entre 1855-1865. A tradição que Alencar visa se afastar, de Martins Pena e o romantismo é, contraditoriamente, a que ele mais se aproxima. O realismo teatral no Brasil foi um exercício retórico, exercício que conseguiu convencer críticos da época e posteriores. Nossa análise do momento histórico, salvo algumas

exceções, recorreu aos textos críticos e escritores que autores contemporâneos julgaram fundamentais para a criação do período literário ora discutido. Encontramos uma panaceia. Vistos em conjunto, os textos teóricos não seriam suficientes para construir um ‘período literário’, dadas as suas contradições internas e interesses extraliterários de catequese e pedagogia moralizante e conservadora. Os autores estavam tão ocupados em definir o Brasil como um local elevado e europeu que, de janelas fechadas, não sentiam a fedentina dos passeios públicos ou sequer ouviam os gritos dos escravos nos pelourinhos. Não nos pareceu bastante evidente a máxima sobre o Realismo no Teatro, de João Roberto Faria (2012, p. 159), no qual ele classifique tal período como “[...] uma nova maneira de escrever peças e conceber espetáculos [...]”.

A nova maneira de escrever peças parece-nos ser pensada e influenciada pelo que até então se fazia em termos de tragédias ou melodramas, não às peças de comédia. Classificar como novidade na comédia falar de casamentos, dinheiro e intrigas familiares, seria classificar como nova toda manifestação teatral desde as primeiras comédias de antiguidade. Como compreendemos a discussão, a comédia teve seu status refutado pelos principais críticos e teóricos à época (lembremo-nos da monografia da Sociedade Filomática que passou ao largo da comédia em suas sessenta páginas), só logrando vislumbre com a entrada de Alencar como autor. Alencar que já havia recebido louros da crítica de ficção. Há, evidentemente, uma diferença capital entre as duas grandes e prestigiadas manifestações teatrais românticas, o melodrama e o drama histórico, uma vez que

O drama histórico desenvolve-se em torno de histórias verídicas que são buscadas no passado e de preferência em países distantes. A seleção do assunto é determinada pela possibilidade de juntar aos fatos um caso amoroso fictício. No decorrer da ação, a história de amor tende a entrelaçar-se com os demais acontecimentos, de modo que o desfecho deve resolver tudo ao mesmo tempo. Vai solucionar tanto as contendas políticas como aproximar o casal de namoradas, que, até ali, foi impedido de viver seu romance [...].

E

O melodrama é uma composição movimentada que reúne muitos personagens e se desenvolve em torno de emoções intensas. Ele é capaz de aproximar uma soma notável de elementos díspares e até antagônicos, porque desafia conceitos de verossimilhança vigentes em outros gêneros dramáticos. Ao misturar epopeia, tragédia, narrativas de terror e comédia no espaço de uma única peça, vê-se obrigado a encontrar solução nova para administrar um conjunto tão opulento.
(AREAS in: FARIA, 2012, p. 77)

Temos aí, sintetizadas, as principais características dos gêneros que o alegado realismo no teatro se afasta. No entanto, Martins Pena em suas comédias estava longe desses modelos, aparentemente Macedo como comediógrafo também estava. A aproximação com o cotidiano, a discussão dos valores dos homens livres e a cor local, são constantes nas obras martimpenistas. Se de um lado a cena estava dominada pelo trabalho excessivamente apaixonado de um João Caetano e os autores dos dramas românticos (ou históricos) e os melodramas, como atesta Décio de Almeida Prado (1984, p. ix) “[...] João Caetano representa a chave que abre todo o período de formação do nosso teatro”; por outro temos Martins Pena que, sem dúvida, já havia levado à cena o cotidiano, o casamento por interesse, as mazelas das gentes miúdas do Brasil. A convergência e a permanência de Martins Pena como pedra basilar período parece-nos inevitável. No entanto, a falta de reconhecimento do autor, principalmente por autores que queriam superar o passado (como é o caso de Alencar) cavou um fosso na hereditariedade. A influência desse realismo à brasileira de Martins Pena já havia sido percebido por Sábato Magaldi (2004, p. 40), que assim caracteriza as personagens criadas pelo autor de *Os meirinhos*: “Na fixação dos numerosos tipos sociais, ele adotou um processo realista, em muitos aspectos semelhantes ao de outros dramaturgos que o precederam, no estrangeiro”.

Ao que nos parece o teatro realista, que é a *tematização da vida burguesa insurgente*, não é alcançado no Brasil (quiçá fora na França), uma vez que tal classe estava longe de existir como uma força social em nosso país. Ao tomar para si algumas inovações técnicas desse realismo teatral, Alencar não abraça a crítica social. Para ele, a família (a mais patriarcal das instituições) é posta num pedestal, apego inevitavelmente romântico. De monóculo, bengala e fraque preto, Alencar ignora os valores da classe liberal e, com seus *raisonneurs* discorre sobre os valores da aristocracia rural, endossando o patriarcalismo.

Seria injusto finalizar qualquer caracterização sobre o período sem analisar textos que serviram de base para afirmações sobre a época, sejam elas afirmações dos oitocentos ou nossas contemporâneas. Iremos, pois, iniciar uma análise comparativa entre dois autores que são bastante caros para a dramaturgia do século XIX, Alencar e Pena, com o intuito de mostrar que as peças de Alencar são românticas. Se parássemos aqui não nos diferenciaríamos dos autores que apenas analisam o que é dito sobre os textos. Passemos à análise.

3 ORA, DIREIS, ROMÂNTICO?

Na ficção e em outras áreas do pensamento, como o jornalismo, Alencar é incontestavelmente romântico (Cf. BOECHAT, 2003, p. 29), seja pelo caráter idealizador de sua produção seja pela própria percepção do seu fazer literário e do seu entorno (o flanador do passeio público carioca). A vertente da crítica que desde o início de nosso texto combatemos insiste em que o escritor cearense seria de tal modo versátil que conseguiria ser realista no teatro (de comédia) e, nas demais áreas, romântico. É evidente que assim não pensamos. No entanto, falta-nos ainda definir quais os critérios de nossa negativa e, principalmente, definir como entendemos o teatro de Alencar e quais os aspectos que o aproxima dos temas da produção do autor romântico Martins Pena. Falta-nos, portanto, estipular onde está o romantismo no teatro de Alencar e de Pena além de mostrar como este aspecto romântico sobrepuja a matiz realista.

Para João Roberto Faria, como vimos, o realismo no teatro, em terras brasileiras, foi um movimento coeso, unido, em busca de um ideal de civilidade. Para ele, as principais preocupações da então chamada escola realista eram a discussão dos “[...] costumes e os problemas que afetavam a burguesia [...] [defendiam] o trabalho, a honestidade, o casamento e a família” (2012, p. 159). Ainda segundo Faria, neste tipo de peça

Não há lugar [...] para as esposas adúlteras ou para os jovens impetuosos que colocam a paixão acima das convenções sociais [...] os heróis [...] são comportados pais e mães de família ou moços e moças que tem a cabeça no lugar [...] devem ser banidos [...] os agiotas, os caça-dotes que veem no casamento um meio de enriquecimento, os viciados no jogo, os golpistas que acumulam dinheiro ilicitamente e, acima de tudo, as prostitutas, uma ameaça aos maridos e jovens de boa família. (2012, p. 160)

Porta-vozes da moral e do próprio modo de viver da classe burguesa (se é que podemos falar da existência de tal estratificação social nos anos de 1850 no Brasil), os autores realistas seriam, portanto, paladinos da moral que, vendo o mundo de iniquidade que assolava o Brasil, com seus pince-nez ou monóculos, viam a alma corrompida de toda a gente e propunham a cura? Nosso percurso, que já está a findar, tentará apresentar as semelhanças e diferenças entre José de Alencar e Martins Pena com a finalidade de aproximar Alencar de sua escola de origem, a romântica.

Fincaremos nossas bases de comparação na discussão de Pena e Alencar sobre amor/casamento por dote, o estrangeiro, e o escravo. Por último, mas não menos importante, falaremos da técnica Realista, de Alencar em oposição (ou não) às técnicas Românticas, de Martins Pena.

3.1. *O amor/casamento*

Benedito Nunes estipula que é preciso, antes de compreender a produção romântica, compreender a visão de mundo romântica, já que, enquanto produção humana, tal estilo de época evoca as dificuldades encontradas no mundo exterior³¹. Para o teórico paraense:

Na época transicional de efetiva vigência da visão romântica do mundo, quando começa a interferir, por força das classes sociais existentes, o efeito ideológico, distorsivo e encobridor das posições e dos interesses, a literatura, ao mesmo tempo que denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado, que se constitui em refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas. (NUNES In: GUINSBURG, 2008, p. 55)

A época pré-romântica, uma espécie de acomodação, dará a grande tônica do momento romântico: a idealização. Uma vida diferente da oferecida pelo real é o fermento da literatura romântica, uma vez que possibilita criar um modo novo, a partir de um modelo real, um mundo que, exótico ou realista, próximo ou distante, será pautada pela relação paratópica e insustentável com a realidade. Com o Romantismo, os teóricos, críticos e autores iniciaram uma busca de reconhecimento inédito. A posição autoral, posta em cheque pela insurgência de uma nova classe (uma ainda fraca burguesia) inicia sua identificação positiva sob o mundo de maneira sistemática em várias esferas de pensamento. Sem nos aprofundar muito, é contra toda a visão de mundo clássico-iluminista que o Romantismo se insurge, gerando uma espécie de halo idealizador em tudo que os autores românticos produziam, criando para estes (e por eles próprios) uma posição apartada da sociedade. É mais uma vez Nunes (In: GUINSBURG, 2008, p. 55-6) que dá a tônica:

O caráter sintomal dos aspectos constitutivos da visão romântica recobre o largo espectro dos fenômenos que indicam a mudança das estruturas da sociedade pré-industrial: a separação da arte quer do artesanato quer do

³¹ Um texto relevante sobre a relação entre modos, condições e espaços de produção com o texto literário é o *O Inconsciente Político: a narrativa como um ato social simbólico*, de Jameson (1992).

modo de produção industrial que se iniciava, o começo da dependência dos produtos literários e artísticos às leis concorrencias do mercado, a justificativa ideológica da religião como instrumento do poder e da ordem – que denuncia o arrefecimento do sagrado –, que o nivelamento dos valores morais à regra benthamiana do **maior interesse e da melhor utilidade**, a marginalização social de toda atividade improdutiva, o princípio **fiduciário da moralidade burguesa, as relações possessivas da moral doméstica e do casamento, a separação entre as esferas sexual e sentimental do amor**, o *filisteísmo* como atitude da maioria dominante em relação às letras e às artes [...] (grifos nossos)

Nunes parece falar diretamente para os autores do dito realismo teatral brasileiro (e francês). A defesa de um teatro que tenha utilidade social (os princípios de Alexandre Dumas Filho de perfectibilidade de um teatro útil); a defesa da moralidade burguesa e a relação possessiva da moral doméstica e do casamento, além da idealização do amor, que é sempre-já separada do sexo nas peças de Alencar. Parece-nos que o pensamento sobre a utilidade do teatro já foi bastante esclarecida ao tratarmos dos textos críticos dos autores nos capítulos anteriores, no entanto, vejamos como funciona os outros princípios dentro da comédia *O demônio familiar*. Segundo João Roberto Faria (2012, p. 164) a preservação da moral e costumes burgueses é justamente o ponto forte da peça, quando o crítico informa:

Diferentemente de Martins Pena ou de Joaquim Manuel de Macedo, que haviam escrito comédias farsescas para ridicularizar os costumes de uma sociedade tacanha, Alencar assumiu uma postura respeitosa em relação à nossa burguesia emergente, a quem, no seu entendimento, cabia o papel histórico de civilizar e modernizar o país. Daí a reverência aos valores éticos dessa classe social, como o trabalho, o casamento e a família, tratados com seriedade em *O demônio familiar*.

O que corrobora com Nunes, ao informar que o Romantismo endossa a moral burguesa, sem ver seus pontos negativos. No Brasil, até a escravidão é defendida por Alencar, com exceção da doméstica, que, para o autor, envenenava as famílias.

A partir deste ponto, ao mesmo tempo em que apresentamos o Romantismo e suas características (as que nos interessam) iremos aproximar duas peças dos autores aqui enfocados. *O demônio familiar*, de Alencar e *Os dois ou o inglês maquinista*, de Martins Pena.

Apesar de a primeira peça ser conhecida, precisamos destrinchar seu enredo. A obra gira em torno da família de Eduardo, médico recém-formado. A família é composta de: D.

Maria (sua mãe e viúva), Carlotinha (irmã), Pedro (escravo doméstico) e Jorge (irmão mais novo). Aqui há a presença do clássico triângulo amoroso. Eduardo ama sua vizinha de longa data, Henriqueta, filha do Sr. Vasconcelos, negociante falido. Mas em decorrência de outros interesses, acaba deixando um pouco de lado o amor à Henriqueta, que, por dívidas paternas acaba por se tornar noiva do afrancesado Azevedo, rico e abastado. Ao saber do enlace, Eduardo parte em busca de reconquistar seu amor de juventude. A irmã, Henriqueta, iniciando a vida amorosa, mantém um namoro com Alfredo. A presença do escravo Pedro será a mola da intriga. É ele quem ‘mistura’ os pares. Primeiro, para Eduardo arranja uma viúva rica e é ele quem aproxima Carlotinha de Alfredo. Devemos ressaltar que para trazer a viúva rica, Pedro precisa afastar Henriqueta de Eduardo. Ao perceber a trama urdida por Pedro, Eduardo ameaça vendê-lo. Mas, após a ameaça, Pedro consegue fazer com que os dois se reaproximem, mas para tanto, promove a união entre Azevedo e Carlotinha, que agora ama Alfredo. Percebendo mais uma vez o engodo, Eduardo esclarece tudo para os envolvidos e alforria Pedro. Fim da peça.

Os dois ou o inglês maquinista desenvolve-se com o tema clássico da comédia. Jovens que se amam e desejam se casar, mas são impedidos por sanções paternas e algum pretendente rico. Na peça, a situação clássica é um pouco modificada, ao se apresentarem dois pretendentes ricos à mão da ‘mocinha’. Felício e Mariquinha (a mocinha) são primos e vivem sob o mesmo teto. Felício é um funcionário que, senão de todo pobre, depende financeiramente de sua tia rica Clemência. À mão da menina Mariquinha se apresentam: ‘Negreiro’, traficante de escravos e amigo da família; e Gainer, especulador e ‘empreendedor’ inglês. A filha de Clemência, uma rica viúva, atrai o interesse dos dois homens por sua filha. Por desaparecimento do marido, que fora ao Rio Grande do Sul resolver alguns negócios em plena época da Revolução Farroupilha e desaparecera por aquelas paragens, Clemência, que se julga ainda no vigor da idade, quer se casar novamente, para satisfazer os desejos da carne e evitar algum golpe na sua fortuna, que seria, segundo ela, comandada por este novo marido. Ela achava que Gainer estava interessado nela. Entre essas personagens e também disputando Mariquinha, está Felício, primo e paixão antiga de Mariquinha. Os dois pretendentes, homens mais velhos e com mais dinheiro que Felício, desde o início da peça brigam entre si, o que é usado por Felício para, numa maroteira, fazer os dois brigarem, intencionando minar, com a briga, as chances de Clemência ceder a mão de sua filha a um deles. Por intermédio de Negreiro, Clemência descobre que o inglês, assim como Negreiro, cortejava a sua filha e não à dela. Numa cena introduzida exclusivamente para que Negreiro possa ser um dos responsáveis pela dissolução do conflito, o traficante de escravos se esconde numa cortina e

descobre as intenções secretas de Clemência, que era casar com Gainer. Neste meio tempo, Alberto, o marido desaparecido, volta à casa, descobre as intenções da esposa e dos pretendentes, expulsa o “noivo” Gainer e ordena que Felício e Mariquinha se casem. Na última cena, entra um grupo de pessoas para ‘cantar os reis’, como se festejasse a dissolução do conflito cômico. Fim da comédia.

Na peça de Alencar a grande questão sobre o amor é a defesa do amor e a crítica ao casamento por dinheiro. Eduardo, o *raisonneur* dá o tom:

[...] Ouve, Azevedo. Estou convencido que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. A mulher, o marido, os filhos, os irmãos, atiram-se nesse turbilhão dos prazeres, passam dos bailes aos teatros, dos jantares às partidas; e quando, nas horas de repouso, se reúnem no interior de suas casas, são como estrangeiros que se encontram um momento sob a tolda do mesmo navio para se separarem logo. Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem-estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave. O serão da família desapareceu; são apenas alguns parentes que se juntam por hábito, e que trazem para a vida doméstica, um, o tédio dos prazeres, o outro, as recordações da noite antecedente, o outro, o aborrecimento das vigílias!

[...]

Concluo que é por isso que se encontram hoje tantos moços gastos como tu; tantas moças para quem a felicidade consiste numa quadrilha; tantos maridos que correm atrás de uma sombra chamada consideração; e tantos pais iludidos que se arruinam para fazer o capricho de suas filhas julgando que é esse o meio de dar-lhe ventura.

[...]

[...] Também fui atraído, também fui levado pela imaginação que me dourava esses prazeres efêmeros, e conheci que só havia neles de real uma coisa.

[...]

Uma lição, boa e útil lição. Ensinaaram-me aquilo que antes eu não sabia apreciar; fizeram-me voltar ao seio da família, à vida íntima.

O *raisonneur* da peça, na primeira de suas longas tiradas, é enfático, a vida exterior corrompe a vida íntima, familiar. É a família quem deve ser o elo entre os familiares e o serão familiar deve ser preservado. O casamento sem amor é uma das causas da falência da instituição. O prazer é efêmero; a consideração, uma sombra; e o homem deve ser um *pater familias* defensor dos valores e da moral. É um ajuste. O que Eduardo faz é justamente, filtrando os problemas que afetam a família – a vida exterior –, recuperar esta família mostrando que um homem deve sempre defender seu patrimônio moral, seu seio familiar. A ascese burguesa – exposta linhas atrás – implica não só em protecionismo familiar, matizado com tons fiduciários, mas em proteger e propagar aos filhos que estes não tenham filhos fora do

casamento. Ou seja, a vida íntima deve ser preservada para evitar deslizamentos, evitar que haja qualquer perturbação na ordem moral, seja por meio dos divertimentos, ou dos serões exteriores. É uma forma de idealizar a vida familiar, mas uma idealização ativa, a família é o esteio do patriarcal. Só valorizando a família (vida íntima) frente ao teatro, aos divertimentos mundanos, é que se pode capturar e reproduzir um padrão. É uma espécie de medo que o mundo externo possa ferir para sempre a família. A preservação da família (um dos aparelhos ideológicos do estado) é, em último grau, uma invenção capitalista, o triunfo do patriarcalismo. A preservação, que idealmente se daria pelo casamento por amor (entre iguais, é importante que isso fique claro) é também defendida pelos personagens na peça de Martins Pena, como podemos observar em dois momentos distintos:

Felício: [em conversa com Mariquinha] [...] Sei que a empresa é difícil [afastar o rival Negreiro]. Se ele te amasse, ser-me-ia mais fácil afastá-lo de ti; porém ele ama o teu dote, e desta qualidade de gente arrancar um vintém é o mesmo que a arrancar a alma do corpo (...) (PENA, 2007, p. 150).

Cecília: [...] É tão belo ter um marido que nos dê carruagens, chácara, vestidos novos para todos os bailes... Oh, que fortuna! Já ia sendo feliz uma ocasião. Um negociante, destes pé-de-boi, quis casar comigo, a ponto de escrever-me uma carta, fazendo a promessa; porém logo que soube que não eu tinha dote como ele pensava, sumiu-se e nunca mais o vi. (PENA, 2007, p. 172)

Tanto Alencar quanto Martins Pena defendiam a verdadeira vida íntima, ridicularizando, no caso do segundo, ou refletindo, no caso do primeiro, sobre quem não buscava tal esteio. A vida íntima, no caso dos dois autores, é a família patriarcal. Para os dois dramaturgos, o mundo familiar patriarcal, que se traduzia na imposição de valores de uma sociedade rural e escravocrata que, apesar da mudança para o sobrado citadino, ainda carregava a moral da casa grande. A família precisava ser afastada desse mundo para sobreviver.

Segundo Gilberto Freyre, a vida íntima familiar, essencialmente patriarcal, será uma das grandes características dos oitocentos, com a mulher afastada das relações exteriores (só existia dentro dos muros de sua residência) e passiva. Característica que é reforçada nas duas peças que ora enfocamos. De acordo com o sociólogo pernambucano:

À exploração da mulher pelo homem, característica de outros tipos de sociedade ou de organização social, mas notadamente do tipo patriarcal-agrário – tal como o que dominou longo tempo no Brasil – convém a extrema especialização ou diferenciação dos sexos. Por essa diferenciação exagerada, se justifica o chamado padrão duplo de moralidade, dando ao

homem todas as liberdades de gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para a cama com o marido, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar. Gozo acompanhado da obrigação, para a mulher, de conceber, parir, ter filho, criar menino.

[...]

A extrema diferenciação e especialização do sexo feminino em “belo sexo” “sexo frágil”, fez da mulher de senhor de engenho e de fazenda e mesmo da Iaiá de sobrado, no Brasil, um ser artificial, mórbido. Uma doente, deformada no corpo para ser a serva do homem e a boneca de carne do marido. (FREYRE, 1997, p. 805-6)

Nos dois momentos, percebemos que as questões de dinheiro e do casamento por interesse são ora criticadas de frente, com Felício, ora ridicularizadas com a futilidade da personagem Cecília. Tanto o texto de Martins Pena quanto o de Alencar mostram indivíduos perdidos num mundo real que cada vez mais hostilizava o ideal. Ao estipular que a família perde seu ideal, Eduardo recrimina Azevedo por seu mundanismo, por ser mais um dos que se esquece do ideal do casamento e do amor. Azevedo está gasto. Eduardo lista os motivos do afastamento do foro íntimo: bailes, teatros, partidas. Reforça que o homem não respira mais uma atmosfera pura e suave. Em outras palavras, o ideal está perdido.

Martins Pena também procede assim, com uma ponta a mais de refinamento teatral. Ao apontar, por meio de Felício (um mundano), que o amor é muito mais frágil do que o dinheiro – seria mais fácil afastar Negreiro de Mariquinha se Negreiro a amasse – atíça o público, pois, este se recorda das grandes máximas de que o amor é importante e recusa aceitar a realidade do desinteresse pelo amor. Tanto para um quanto para outro texto teatral, a realidade dura, precisa ser criticada e rechaçada, pois ela não é capaz de proporcionar uma vida satisfatória. O aprisionamento da mulher – principalmente a pintura da submissão – serão pontos importantes para esse ideal de vida. O sexo frágil precisa de proteção e esta só o casamento poderia proporcionar.

O casamento, ao mesmo tempo em que deveria ser a meta dos jovens, era a proteção do patrimônio, uma vez que, só pelo casamento, poderíamos ter a perpetuação da riqueza nas mãos das mesmas pessoas. A caracterização da sociedade da obra tanto de uma peça quanto de outra é a de uma sociedade que é contrária aos valores que são defendidos pelos teatrólogos. A sociedade pintada por Pena é fútil e vê o casamento por amor como uma dificuldade. Generalizando sobre a vida exterior, Eduardo também caracteriza que a sociedade da peça é errada e deve ser corrigida, continuando, assim, o legado da comédia costumbrista

brasileira iniciada por Pena. Ao caracterizar o que vem a ser a comédia de costumes, Frye, na sua ampla pesquisa sobre a crítica histórica, estabelece que tal gênero de comédia é:

[...] um retrato de uma sociedade tagarela, devotada ao esnobismo e à difamação. Nesse tipo de ironia, as personagens que são contrárias à sociedade ficcional ou excluídas dela têm a simpatia da plateia [...] Ou podemos ter uma personagem que, com a simpatia do autor ou da audiência, repudia tal sociedade a ponto de deliberadamente abandoná-la, tornando-se assim uma espécie de *pharmakos* ao contrário [...] É mais comum, entretanto, que o artista apresente um beco sem saída irônico, no qual o herói é visto como um tolo ou coisa pior pela sociedade ficcional, e, mesmo assim, impressiona o público verdadeiro [público] como portador de algo mais valioso do que sua sociedade [ficcional] (2014, p. 163-4).

O microcosmo social, nas comédias de costumes, é criado com o intuito de ser a antagonista do protagonista. O herói, na comédia de costume, é repudiado pela sociedade para cair nos braços dos espectadores. Os dois autores criam personagens os quais, ao se afastarem dos valores conturbados do microcosmos, criam uma empatia com o público. Ao criar um Felício ou um Eduardo que respectivamente contrariam o pensamento de Cecília e Azevedo, estabelecem um vínculo com o público, ironizando no palco a deturpação amorosa das personagens e lembrando ao público real que eles também precisam se afastar do tipo de sociedade apresentada na peça. Cecília, que é justamente o tipo de mocinha fútil (cuja felicidade é uma quadrilha, poderia dizer Eduardo) que a peça de Martins Pena critica, é o tipo de ‘esposa-prêmio’ que jovens como Azevedo buscam como consorte para acompanhá-lo na vida política. Como este mesmo mostra, em conversa com Eduardo:

EDUARDO – E esperaste chegar a este estado [de cinismo] para te casares?
 AZEVEDO – Justamente. Tiro disso duas conveniências: a primeira é que um marido como eu está preparado para desempenhar perfeitamente o seu grave papel de carregador do mantelete, do leque ou do binóculo, e de apresentador dos apaixonados de sua mulher.
 EDUARDO – Com efeito! Admiro o sangue frio com que descreves a perspectiva do teu casamento.
 AZEVEDO – *Chacun son tour*, Eduardo, nada mais justo. A segunda conveniência, e a principal, é que, rico, independente, com alguma inteligência, quanto basta para desperdiçar em uma conversa banal, resolvi entrar na carreira pública. (ALENCAR, 1977, p. 54)

Ao estabelecer os critérios para sua consorte, Azevedo põe em primeiro plano a beleza, a graciosidade de sua esposa, pontos que facilitarão sua vida como candidato, pois aquela

angariaria a admiração de homens importantes no cenário político. A banalização deste fato é justamente a pitada de antagonismo que se precisa para que o público se afaste, colocando como desejo e a inspiração o amor romântico. Esse antagonismo e banalização é a Cecília, de Martins Pena, uma parceira ideal para Azevedo. Para a personagem, bonito é um marido que proporcione conforto e, para ela, mais do que casamento por amor, o feliz é o casamento com fortuna. Tanto a sociedade ficcional quanto o público real das duas comédias são os mesmos. A defesa do amor parece ser a motivação dos dois autores, como ficou dito. Mas precisamos analisar a base dos casamentos defendidos pelos autores, pois há aí também uma ampla defesa do pensamento romântico brasileiro. Em sintonia com o pensamento de Nunes, exposto linhas acima, à guisa de diferenciação, nosso Romantismo é diferente do europeu pois:

[...] enquanto o romantismo, em suas raízes europeias, representa o pleno triunfo burguês, o coroamento de suas conquistas, conseguidas através da aliança com as classes populares, aqui teria de condicionar-se, muito ao contrário, à aliança existente entre uma fraca burguesia e a classe dos proprietários territoriais. O choque de interesses e o antagonismo que existiam já entre aquelas duas classes não eram de molde a permitir ou possibilitar a aliança da burguesia com o povo. O que existia, pelo contrário, era a tácita aliança entre a burguesia e a classe territorial, copiando aquela os hábitos, costumes, traços e exteriorizações desta, com a qual procurava identificar-se por todas as formas. Daí as evidentes falsidades do romantismo no Brasil [...]

A autonomia foi empresada pela classe proprietária, de que o romantismo viria a ser, em consequência, a expressão artística. (SODRÉ, 1969, p. 201)

Sodré, ao apontar os problemas do Romantismo brasileiro, em sua classificação, aponta que não há disparidade de classes, muito menos lutas. Não há classes diferentes em cena, à exceção dos escravos todas são egressos da aristocracia rural. A impossibilidade de uma burguesia advém da falta de indústria, do trabalho livre, etc. A economia era agrária. Os novos senhores da cidade, possuidores de terras nos interiores ou homens enriquecidos, optam por não reformar a sociedade. Um acordo muitas vezes inconsciente, mas que pode ser percebido principalmente na defesa do amor. Os enamorados nas duas peças são da mesma classe. Felício, de *Os dois*, e Henriqueta, de *O demônio familiar*, apesar de empobrecidos, circulam no mesmo ambiente, são egressos da mesma classe. Não há salvação de um amor proibido, há a perpetuação do patrimônio por meio de alianças de uma mesma classe. Há a defesa, nas duas obras, de um amor entre iguais. O casamento é a permanência da classe, é a certeza de que os laços de família não irão ser cortados por um aventureiro qualquer. O mesmo Sodré arremata:

[...] Daí a importância que o casamento apresenta, no problema da transmissão da propriedade. Ora, com a transição para a vida urbana, os laços de correção familiar começavam a afrouxar. Abriam-se novas perspectivas para as moças, surgia a relativa liberdade de escolha. Embora as crônicas façam referências aos casamentos desiguais, é evidente que eles constituíram a exceção. Cada grupo vivia no ambiente de sua classe, e nele é que se realizavam os casamentos. A vida de família, mais aberta nos centros urbanos, permitia as festas, e o convívio, tudo o que vai ficar representado, em suma, nas páginas dos romances do tempo. Nessas festas [...] é que se encontravam os elementos da mesma classe, a moça casadoira e o estudante – justamente os elementos mais numerosos do público de então. [...]

Estudantes e mulheres da mesma classe, em regra, em que pese o caso isolado do moço de família empobrecida, mas vinculado à classe que detém riqueza.

(SODRÉ, 1969, p. 202)

Os elementos da mesma classe são fundamentais para que se perceba qual tipo de casamento é perpetrado. A sociedade das duas peças apresenta justamente antagonistas à altura da ojeriza do público. Em primeiro lugar temos o afrancesado Azevedo o qual, a cada quatro palavras, três são em francês e são para execrar os valores da família patriarcal brasileira. A pintura de Azevedo (não podemos deixar de esquecer o nacionalismo do romantismo, um dos pontos mais característicos de Alencar) torna fácil para Eduardo se tornar o arauto contrário à sociedade representada por Azevedo: “É um excelente *appartement!* Magnífico para um *garçon...* Este é o teu *valet de chambre?*” (ALENCAR, 1977, p. 53). A criação do afrancesado que ironicamente precisa se expressar em língua francesa é uma estratégia similar ao já realizado por Martins Pena que, em *Os dois...* cria o interesseiro Gainer, o qual, além da utilização do inglês para expressão, também é um elemento criado para imprimir ojeriza. Vejamos:

GAINER – Vem fazer meu visita.

D^a. CLEMÊNCIA – Muito obrigada. Há dias que o não vejo.

GAINER – Tenha estado muita ocupado.

NEGREIRO, *com ironia* – Sem dúvida com algum projeto?

GAINER – Sim. Estou redigindo uma requerimento para as deputados.(PENA, 2007a, p. 153)

A defesa do Brasil é feita com o repúdio e o ridículo de Gainer. Tal personagem, apesar de rico, é ridicularizado por todas as personagens. Sua fala desconcertada, sua mania de criar negociatas com o intuito de ludibriar, vai fortalecendo o nacional, dando novos ares ao Brasil face o estrangeiro.

Um outro ponto característico dos dois autores é o que poderíamos chamar de “a velhice dos moços do império”. Com um imperador ‘adolescente’, foi necessário um impulso

institucional para mostrar a seriedade do projeto de permitir a coroação aos quinze anos, o que fez com que Pedro II do Brasil, desde cedo, assumisse uma postura de seriedade e desertasse a “meninice”. Recorrendo mais uma vez a Freyre, verificaremos que tal ‘velhice precoce’ não foi um fenômeno isolado, mas que atingiu a intelectualidade e a luta entre os proprietários rurais e os novos moços, apesar da imitação dos primeiros pelos segundos. Diz Freyre:

Ainda não se atentou nesse aspecto curioso do Segundo Reinado entre nós: a repentina valorização do moço de vinte anos, pálido de estudo, que nem um sefardim. Valorização favorecida por uma espécie de solidariedade de geração, de idade e de cultural intelectual, da parte do jovem Imperador. Devendo-se acrescentar a esse fato o dos moços representarem uma nova ordem social e jurídica, que o Imperador encarnava, contra os grandes interesses do patriarcado agrário, às vezes turbulento e separatista, antinacional e antijurídico.

[...] Foi com Pedro II que essa tendência se acentuou; e que os moços começaram a ascender quase sistematicamente a cargos, outrora só confiados a velhos de longa experiência da vida. É verdade que esses moços, agora poderosos, em tudo imitavam os velhos; e disfarçavam o mais possível a mocidade. (FREYRE, 2007, p. 794)

A luta, como mostra Freyre, é justamente entre gerações (nada de novo), mas com uma pitada de novidade e respaldo. O jovem, imitando o velho, assumia cada vez mais postos outrora só reservados aos de mais idade (como o próprio Império). Nas duas obras, ao falar do amor/casamento, as personagens que encarnam os ideais mais patriarcais são justamente os jovens protagonistas Eduardo e Felício. E estes dois jovens são os eloquentes oradores que, numa extensão da autoridade imperial, ensinam os bons modos e costumes às demais personagens. Os jovens são os verdadeiros moralizadores nas duas peças. Vemos isso com Felício, ao falar de amor e da perda do ser amado:

Felício: No entanto é um casamento vantajoso. Ele é imensamente rico... Atropelando as leis, é verdade; mas que importa? Quando fores sua mulher...

Mariquinha: E é você quem me diz isto? Quem me faz essa injustiça? Assim são os homens, sempre ingratos.

Felício: Meu amor, perdoa. O temor de perder-te faz-me injusto. Bem sabes quanto eu te adoro; mas tu és rica, e eu um pobre empregado público; e tua mãe jamais consentirá em nosso casamento, pois supõe fazer-te feliz dando-te um marido rico.

[...]

Felício: Tão bela e sensível como és, seres a esposa de um homem para quem o dinheiro é tudo! Ah, não, ele terá ainda que lutar comigo! Se supõe que a fortuna que tem adquirido com o contrabando de africanos há de tudo vencer, engana-se! A inteligência e o ardil às vezes podem mais quem a riqueza. (PENA, 2009, p. 149-150)

E também nas atitudes de Eduardo, ao falar com sua mãe ou com sua irmã. O poder do amor e da moralidade, da calma e da família, é enaltecido por Eduardo, o qual desde cedo toma para si os rumos da família:

EDUARDO – Tens razão, minha irmã. Cometeste uma falta, mas te arrependeste a tempo. Não te envergonhes disto; és moça e inexperiente, a culpa foi minha, e minha só.

CARLOTINHA – Sua, mano! Como?

EDUARDO – Eu te digo: acabas de dar-me uma prova do teu discernimento; o que vou dizer-te será uma lição. Os moços, ainda os mais tímidos como eu, minha irmã, sentem quando entram na vida uma necessidade de gozar desses amores que duram alguns dias e que passam deixando o desgosto n'alma! Eu fui fascinado pela mesma miragem; depois quis esquecer Henriqueta e procurei nos olhares e nos sorrisos das mulheres um bálsamo para o que eu sofria. Ilusão! O amor vivia, e nas minhas extravagâncias o que eu esquecia é que tinha uma irmã inocente confiada à minha guarda. Imprudente eu abrigava no seio de minha família, no meu lar doméstico, a testemunha e o mensageiro de minhas loucuras: alimentava o verme que podia crestar a flor de tua alma. Sim, minha irmã! Tu cometeste uma falta; eu cometi um crime!

Os dois personagens principais, ao falar de amor, assumem a postura de uma autoridade que só seria possível, àquela época, com a experiência da vida. Ao realizar discursos de tal maneira se integram ao clamor geral que proclamava a sabedoria do moço Pedro II. Tanto um quanto outro é autorizado pela necessidade do público real de acreditar que um jovem moço poderia governar o Brasil, tomar decisões, “entrar para a vida”. Eduardo, como chefe de família e Felício como o moralizador da família. Dirigindo-se para o público, mostrando a força de seus argumentos (não esqueçamos que a sociedade nas duas comédias de costumes é criada com o intuito de se contradizer os protagonistas) de jovens. Negar a autoridade de Felício e de Eduardo é negar a autoridade do Imperador que assumiu o trono aos 15 anos. O desejo, portanto, de que os próprios jovens escolham seu destino amoroso (Felício com o ardil, Eduardo com a autoridade de irmão mais velho) é de que os jovens, no Brasil de meados dos oitocentos, são responsáveis para tal, pois, como reforça Freyre, a imitação fazia com que esse tipo de jovem não representasse nenhuma perturbação ao mundo defendido pelos mais velhos. Há a defesa do amor e do casamento, mas, este amor não é arriscado.

Ao imitar os mais velhos, os dois autores incorrem na velha questão dos círculos familiares. Há um risco, já que o jovem agora luta para não necessitar mais da permissão dos pais para casar, quer casar por amor, entretanto, na prática da sociedade ficcional, a possibilidade é um risco calculado. Não deixa de ser um reforço diante da iminente frouxidão

dos valores da aristocracia rural que, ao adentrar na urbe, começavam a afrouxar. Os bons costumes precisavam ser reforçados. Mariquinha é prima de Felício, o qual, mesmo empobrecido como já dissemos, ainda faz parte do mesmo círculo de classe. Ou seja, um eventual casamento relega a fortuna para a família, perpetuando a classe. Do mesmo modo a pobre Henriqueta que, mesmo sem fortuna, possui o status. O jovem e a moça casadoura são os melhores exemplos dessa união entre iguais e, além disso, são os temas mais usuais das historietas urdidas pelos autores do teatro romântico. O casamento entre iguais resolve o problema da transmissão da fortuna. Tudo ficará em casa. O círculo se fecha, o jovem romântico revoltado poderá se acomodar e criar os filhos.

Geralmente, ao falar do amor no teatro do século XIX, este é o limite que a maior parte dos autores chega. Poucos críticos perceberam que o teatro de comédia, por sua potencialidade para um fora do palco, carrega um elemento épico que dilata a simples tensão conflituosa do palco. Na verdade, um dos pontos mais interessantes da comédia de Pena, como defende Iná Camargo Costa (cf. 1989, p. 1-22), é este ‘para fora’ da cena dramática, introduzindo no cerne da questão episódios ou fragmentos de episódios, que arrematam e ensinam menos pelo exposto e mais pelo efeito. Martins Pena, que desde sua comédia de estreia já iniciara com sucesso as narrativas no palco (lembramos também o solilóquio de abertura de *O noviço*), introduz nas suas peças elementos que remetem a um “fora do palco”, como declara Costa (1989, p. 9-10) ao informar que as aventuras amorosas de um casal de namorados não são os únicos elementos principais de *O juiz de paz na roça*:

Ao contrário do dramático, o princípio épico não exige sujeitos, heróis, nem muito menos ação dramática (podendo também tê-los e mais de um numa mesma peça) quando o objetivo do dramaturgo é contar uma história ou fragmentos de histórias (flagrantes da vida) no palco. O que tem sido até hoje tomado por objeto da peça – as aventuras de um casal de namorados –, tratado tanto em chave de Comédia Nova quanto de um embrionário princípio dramático; não tem maior interesse que os demais aspectos da peça.

Tal sutileza também será encontrada em *Os dois ou o inglês maquinista*, uma vez que nesta peça o dramaturgo constrói uma história subliminar mais interessante do que as astúcias de Felício; ele conta a história sem utilizar para isso de elementos cênicos, da fragilidade das relações familiares e amorosas dos oitocentos. Ao criar o enredo cheio de nós amorosos, composto do esquema Felício – Mariquinha/ Negreiro-Gainer – Mariquinha/Clemência –

Gainer, ele cria uma espécie de microcosmo de uma sociedade cujas relações amorosas eram apenas superficiais e de aparência. Iná Camargo Costa apresenta Pena desde os primeiros momentos como detentor do caráter épico, mas é com *Os dois ou o inglês maquinista* que o dramaturgo irá atingir uma capacidade de estabelecer meio-tons, hesitações e contar ‘não contando’ inéditos.

Martins Pena não bate de frente ao criticar a sociedade nesta obra, opta por tratamento mais sutil. Faz isso ao estabelecer o cenário e as vestimentas das personagens, que é algo raro nas comédias de costumes; começa a construir uma segunda narrativa que se desenvolve quase que imperceptivelmente enquanto a história dramática é encenada. O primeiro ponto que podemos discutir é que Clemência, que é viúva (ou assim se achava), traja-se como uma menina e mantém a casa, administrada por ela desde o desaparecimento de Alberto, seu marido, em clima festivo. Além disso, a residência é decorada ostensivamente com flores e móveis refinados, tendo feito toda mudança de mobília após o desaparecimento do marido:

TRAJOS PARA AS PERSONAGENS:

CLEMÊNCIA – Vestido de chita rosa, lenço de seda preto, sapatos pretos e penteado de tranças.

[...]

ATO ÚNICO

O teatro representa uma sala. No fundo, porta de entrada; à esquerda, duas janelas de sacadas, e à direita, duas portas que dão para o interior. Todas as portas e janelas terão cortinas de cassa branca. À direita, entre as duas portas, um sofá, cadeiras, uma mesa redonda com um candeeiro francês aceso, duas jarras com flores naturais, alguns bonecos de porcelana; à esquerda, entre as janelas, mesas pequenas com castiçais de mangas de vidro e jarras com flores. Cadeiras pelos vazios das paredes. Todos estes móveis devem ser ricos. (2007a, p. 143)

Podemos perceber que a criação do espaço das personagens é alegre e desde o início contrasta, de maneira latente, com a imagem de uma família devastada por uma tragédia familiar: uma mãe de duas filhas, cujo marido partira para o Rio Grande e desaparecera sem deixar rastros. A própria condição de ter uma filha em idade de casar e outra em idade ainda inocente, com seus poucos anos, teria que ser um impeditivo do fluxo de pretendentes que circulam a casa, até mesmo a figura de Felício, cujo amor por Mariquinha já era conhecido, ao menos pela família de João do Amaral, seria uma presença incômoda à época. Devemos salientar, também, a completa caracterização da personagem Clemência. A lembrança do marido está presente, como é evidente, mas com um lenço preto, que é o luto da morte.

Clemência ainda não tinha a certeza da morte do marido e, em decorrência de sua vontade de se casar novamente, enverga o lenço preto como referência à morte do marido, mas contrasta este adereço com um vestido rosa. A grande questão, e a insinuação de Martins Pena, é a qualidade do material do vestido, que é um signo importante do jogo de ambiguidade da relação de Clemência com o amor e o casamento. O tecido “chita”, originário da Índia, é um dos materiais mais alegres e floridos para a confecção de um vestido que, aliado às tranças, torna Clemência uma jovial senhora ainda em “idade para casar”, como ela reforça e iremos apontar linhas abaixo. A falta de importância dada ao marido “morto” será acentuada por um modo de vida e pela própria caracterização da personagem, que invalida o que é dito por ela quando esta lembra o marido “morto”. A importância da ‘chita’ e de vestidos é crucial, além da identificação da mãe com a filha, para a primeira parecer ainda mais jovial. A marca de tal jovialidade se inicia desde a caracterização de Mariquinha que, ao usar uma flor como marca da juventude, a mãe, por transferência também recebe tal marca, ao usar o florido vestido de chita: “MARIQUINHA – Vestido branco de Escócia, de mangas justas, sapatos pretos, penteado de bandó e uma rosa natural no cabelo”. A marca do teatro de Martins Pena é justamente a significação de todos os elementos, os quais ele dá importância capital e, enquanto leitores/espectadores precisamos ter bastante atenção. Num texto sobre semiologia teatral, Pett Bogatyrev arremata: “O traje regional é simultaneamente um objeto e um signo ou, mais exatamente, o portador de uma estrutura de signos [...] uma casa não é apenas uma coisa, mas também o signo da nacionalidade, da condição econômica, da fé religiosa de seu proprietário [...]” (In: GUINSBURG; COELHO NETTO; CARDOSO, 2006, p.71). Esses detalhes são ainda mais visíveis na peça que ora analisamos, uma das mais bem urdidas já escritas por Pena.

Alguns autores e historiadores da literatura têm atribuído às cenas pitorescas de Martins Pena, como a visita da família de João do Amaral à família de Clemência, a simples tentativa de pintar costumes e apresentar com exatidão os meandros de uma típica família aristocrata dos oitocentos. Para estes autores, Pena teria sacrificado muito da potencialidade dramaturgica com o intuito de pintar tal cor local. Esta inclinação sobre o teatro de Martins Pena é devedora do pensamento que circundou os estudos de Antonio Candido sobre a literatura dos anos 1800, quando, ao analisar num ensaio seminal sobre *Memórias de um sargento de milícias*, afirmou:

Pela mesma altura, surge a caricatura política, nos primeiros desenhos de Araújo Porto-Alegre (1837), e de 1838 a 1849 desenvolve-se a atividade de

Martins Pena, cuja concepção da vida e da composição literária se aproxima da de Manuel Antônio -, com a mesma leveza de mão, o mesmo sentido penetrante dos traços típicos, a mesma suspensão de juízo moral. (CANDIDO, 1970, s/p)

Tal afirmação, por sua vez, faz eco à já exaustivamente citada frase de Sílvio Romero (1980, p. 1364) que concluiu (em sua monografia sobre Martins Pena):

[...] Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível recontar por elas a fisionomia moral de toda essa época.

Ponto que, apesar de escrito numa das primeiras de nossas ‘histórias da literatura brasileira’, mobilizará o pensamento de autores como Décio de Almeida Prado e Barbara Heliodora, que, mesmo defensores de primeira hora do legado de Pena para o teatro nacional, apontaram que as cenas familiares eram apenas pinceladas na pintura de um Brasil pitoresco e terminaram por modelar uma análise das obras de Martins Pena que ignorava a teatralidade e os efeitos referenciais das cenas familiares, como se o fluminense fosse afeito ao pitoresco simplesmente por um mero exercício de congelar os costumes quase que inocentemente, uma característica que, certamente, não pode ser atribuído ao precursor do teatro de comédia no Brasil. Para nós, o intuito é outro. Numa das cenas mais bem arquitetadas do ponto de vista cênico da peça *Os dois ou o inglês maquinista*, Pena põe em cena a chegada da família de João do Amaral, um funcionário público de repartição extinta. O jogo de subtons até hoje não perdeu o vigor:

EUFRÁSIA – Comadre, passando de uma coisa pra outra: a costureira esteve cá hoje?
 CLEMÊNCIA – Esteve e me trouxe os vestidos novos.
 EUFRÁSIA – Mande buscar.
 CECÍLIA – Sim, sim, mande-os buscar, madrinha.
 CLEMÊNCIA, batendo palmas – Pulquéria? (*Dentro, uma voz: Senhora?*)
 Vem cá.
 CECÍLIA, para Mariquinha – Quantos vestidos novos você mandou [fazer?]
 MARIQUINHA E CLEMÊNCIA – Dois. (*Entra uma rapariga*).
 CLEMÊNCIA – Vai lá dentro no meu quarto de vestir, dentro do guarda-fato à direita, tira os vestidos novos que vieram hoje. Olha, não machuque os outros. Vai, anda. (*Sai a rapariga*).
 CECÍLIA, para Mariquinha – De que moda mandou fazer os vestidos?
 MARIQUINHA – Diferentes e... Ora, ora, Lulu, que logro!
 EUFRÁSIA e CECÍLIA – O que foi?
 MARIQUINHA – Mijou-me toda!
 EUFRÁSIA – Não lhe disse? (*Os mais riem-se*).

MARIQUINHA – Marotinho!
 EUFRÁSIA – Rosa, pega no menino.
 CECÍLIA – Eu já não gosto de pegar nele por isso. (*A preta toma o menino e Mariquinha fica sacudindo o vestido*).
 JOÃO – Foi boa peça!
 MARIQUINHA – Não faz mal. (*Entra a rapariga com quatro vestidos e entrega a Clemência*)
 JOÃO, para Felício – Temos maçada!
 FELÍCIO – Estão as senhoras no seu geral.
 CLEMÊNCIA, mostrando os vestidos – Olhe. (*As quatro senhoras ajuntam-se à roda dos vestidos e examinam ora um, ora outro; a rapariga fica em pé na porta; o menino bole em tudo quanto acha e trepa nas cadeiras para bulir com os vidros; Felício e Gainer levantam-se e passeiam de braço dado pela sala, conversando. As quatro senhoras quase que falam ao mesmo tempo.*)
 CECÍLIA – Esta chita é bonita.
 EUFRÁSIA – Olhe este riscadinho, menina!
 CLEMÊNCIA – Pois custou bem barato; comprei à porta.
 CECÍLIA – Que feitio tão elegante! Este é seu, não é?
 MARIQUINHA – É, eu mesmo é que dei o molde.
 CLEMÊNCIA – São todos diferentes. Este é de costa lisa, e este não.
 CECÍLIA – Este há de ficar bem.
 CLEMÊNCIA – Muito bem. É uma luva.
 MARIQUINHA – Já viu o feitio desta manga?
 CECÍLIA – É verdade, como é bonita! Olhe, minha mãe.
 EUFRÁSIA – São de pregas enviesadas. (*Para o menino - Menino, fique quieto*).
 MARIQUINHA – Este cabeção fica muito bem.
 CECÍLIA – Tenho um assim.
 EUFRÁSIA – Que roda!
 MARIQUINHA – Assim é que eu gosto.
 CLEMÊNCIA – E não levou muito caro.
 EUFRÁSIA – Quanto? (*Para o menino- Juca, desce daí*).
 CLEMÊNCIA – A três mil-réis.
 EUFRÁSIA – Não é caro.
 CECÍLIA – Parece seda esta chita. (*Para o menino- Juquinha, mamã já disse que fique quieto*).
 CLEMÊNCIA – A Merenciana está cortando muito bem.
 EUFRÁSIA – É assim.
 CECÍLIA – Já não mandam fazer mais na casa das francesas?
 MARIQUINHA – Mandamos só os de seda.
 CLEMÊNCIA – Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! (*Esta cena deve ser toda muito viva. Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra - O que é isto lá dentro?*) (*Voz, dentro: Não é nada, não senhora*)³² (PENA, 2007a, p. 161-164).

A cena por muito tempo foi vista apenas como um elemento que não influenciava na trama, sem importância para a condução do entrecho, que apenas, gostosamente, reproduzia as

³² A cena VI, VII e VIII não existem na primeira edição da peça feita pela editora Garnier em 1871.

visitas das senhoras em casa de família. Como Barbara Heliodora (2000, p. 52-53) explicou, tal cena seria:

[...] o quadro com suas preocupações mais rotineiras, tais sejam com o preço das costureiras e dos tecidos, com os escravos, e com as inquietações dos adolescentes, faz por escrito o que Debret nos deixou em memoráveis gravuras da *Viagem pitoresca ao Brasil*. É bem verdade que o episódio não tem qualquer contribuição a fazer quanto ao desenvolvimento da trama, mas como criação de autenticidade do mundo que retrata ele é irretocável.

Apesar do “perdão” de ser comparado a Debret, não acreditamos que seja por mera intenção jornalística ou de retratista, que, numa peça de um ato, de um autor já experiente (a peça é escrita em 1842, quando Martins Pena já havia escrito e feito representar quase uma dezena de peças, *Os dois* é a nona peça) tenha perdido quatro cenas com a simples demonstração de cor local, sem relação com a trama. Para iniciar a análise, é preciso que façamos uma ampla relação entre o aspecto inicial da rubrica que caracteriza a personagem Clemência com as didascálias apresentadas por Pena nesse trecho. Clemência quer parecer jovem, por isso, insistentemente, tenta se passar por jovem e, para isso, Pena insere elementos cênicos bem marcantes para mostrar a artificialidade da tentativa. O primeiro ponto importante é a pergunta feita por Cecília à Mariquinha quanto à quantidade de vestidos comprados. Entendemos que não foi deliberado que, na indicação cênica, o dramaturgo mostrasse que a pergunta é feita exclusivamente à Mariquinha, mas as duas respondem, num tipo de exclamação bem própria de irmãs ou amigas, simultaneamente: Dois! Outro ponto que não nos parece ter sido posto deliberadamente em cena é a quantidade de vestidos que são aludidos além dos que foram comprados aponta a própria frivolidade de Clemência, como se ela nada tivesse a fazer além de conversar sobre vestidos e adquiri-los, sem preocupação, como uma menina e não como chefe de família. Mas o ponto que nos chama mais a atenção é a volta da chita. Com a insistência no tecido, Pena aponta que para Clemência o que importa é justamente a alegria repassada pela chita, a promessa da diversão. Tudo aos olhos de Gainer que, com Felício, passeavam pela sala. Os dois pontos se convergem para criar a atmosfera artificial, frívola e descompromissada de Clemência, num jogo cênico primoroso. Tal criação contradiz recorrentes afirmações e comparações com a pintura, as quais alegam que, como Debret, Pena se interessava em pintar os costumes apenas para fotografar sua época. Na verdade, o costume retratado é expressivo, como a natureza é expressiva durante todo o romantismo (cf. BOSI, 2001, p. 93) e revela pontos importantes para entendermos o posicionamento de Martins Pena. Nossas análises dos detalhes colocados por Pena na cena

contrariam as conclusões que chegaram os principais autores sobre o assunto, como as de Cristina Duarte, por exemplo, que, num artigo sobre o escravo no teatro de Martins Pena, alega sobre a mesma cena: “O diálogo entre as outras personagens continua alegremente, mencionando empregos a serem pedidos para a mulher de tal Ministro, vestidos mandados fazer, e futilidades desse tipo” (DUARTE, 2009), sem notar que tal futilidade é expressiva.

A questão da aparência é algo extremamente valioso para a peça. A ida de toda a família em comitiva é um costume que poderíamos considerar como digno de nota. As visitas, as horas fúteis passadas em reuniões alegres, como na cena descrita linhas acima, podem ser consideradas como um reforço dos laços familiares da família de João do Amaral. No entanto, mais uma vez com o contraste cênico, Martins Pena consegue criar uma tensão entre a exposta *soirée* e a opinião sobre cada uma das personagens. No início da cena descrita, Eufrásia informa da impossibilidade de permanecer muito tempo em casa de Clemência, uma vez que teria que se dirigir à casa de D. Rita para que pedir que esta interviesse para que João do Amaral recebesse um emprego. É desempregado, ou mais bem dizendo, funcionário de repartição extinta. Sua família, empobrecida pela condição do pai de família, não possuiria dinheiro para se equiparar a uma família como a de Clemência, e, neste ponto, Martins Pena (talvez por receio da censura) insinua e aguça a imaginação do leitor sobre a origem do dinheiro para vestidos. Marinete dos Santos Silva (2012, p. 381) lembra que as costureiras e floristas pobres se prostituíam pelas ruas do Rio de Janeiro, e que “Era também caminhando pela cidade, na ida para casa, que algumas costureiras e floristas conseguiam os clientes que complementavam seus parcos salários”. A relação entre prostituição e costura já havia sido feita por Pena em outra de suas comédias, a honestidade de certa costureira em *O caixeiro da taverna*, quando uma das personagens informa: “Angélica: Ah, a senhora é a Sra. Deolinda, que cose para fora e com muita honestidade? [...] E que vem em pessoa tomar medidas aos fregueses... em suas próprias casas... e tudo com muita honestidade?... (PENA, 2007b, p. 298) (grifo nosso). A menção de Martins Pena é sutil, mas, pelo caráter eminentemente “para fora do texto” de seu teatro é relevante e, provavelmente, não teria escapado aos espectadores da época. A mesma relação entre a pobreza de certas senhoras, o ofício delas, as (im)possibilidades financeiras hauridas de tal ofício é feita no *Os dois ou o inglês maquinista*, uma forma de forçar o espectador a perguntar, junto com Clemência, de onde vem o dinheiro da costureira que pode sustentar uma vida de luxos sem o marido estar empregado? A passagem a que nos referimos é a seguinte:

CLEMÊNCIA – Viste a Cecília como vinha? Não sei aquela comadre aonde quer ir parar. Tanto luxo e o marido ganha tão pouco! São milagres que estas gentes sabem fazer.

MARIQUINHA – Mas elas cosem pra fora.

CLEMÊNCIA – Ora, o que dá a costura? Não sei, não sei! Há coisas que se não podem explicar... Donde lhes vem o dinheiro não posso dizer. Elas que o digam. (*Entra Felício.*) Felício, você também não acompanha os Reis?

(PENA, 2007a, 187-188)

Martins Pena aponta a divergência entre os ganhos da ‘costureira’ Eufrásia e sua filha, Cecília, que, por terem supostamente como fonte de renda principal o marido, que ganha pouco, não poderiam arcar com o modo de vida, de luxo e ostentação, apesar de ‘coserm’ para fora, insinuando justamente que o dinheiro não é ganho por vias conhecidas. Mais uma vez o jogo ‘para fora’ é exercido com maestria por nosso teatrólogo romântico e, de uma só vez, atinge a família aristocrata apontando seu caráter eminentemente “de aparência”, uma vez, apesar da desconfiança de Clemência, em decorrência de nada ter materialmente e que certifique a desconfiança, Clemência recebe a comadre Eufrásia em casa. E isso não é tudo. Com essa insinuação, o texto teatral joga tais relações para outras esferas, já que, como é dito no início da cena da chegada da família de João do Amaral, após a visita à Clemência irão visitar outra senhora, D. Rita, amiga da mulher do desembargador, abarcando com a visita a alta sociedade fluminense. Além do que, lança uma luz sobre o caráter do João do Amaral, uma vez que seria improvável que o marido não percebesse que sua esposa e sua filha vivem acima de suas parcas posses, contudo, nada o faz, tanto para salvar as aparências quanto pela importância que a mulher. As relações de Eufrásia aparentemente são as responsáveis pela concessão de favores para João do Amaral. Lembra-nos em certa medida o Azevedo, de Alencar. Portanto, a defesa da vida reta, a crítica ao casamento figurativo e de interesse, já estão bem presentes em Pena, mas de uma maneira bem mais sofisticada. Para nós é a mesma sociedade que defende Alencar, conforme podemos verificar:

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

EDUARDO – Tu gracejas, Azevedo; não é possível que um homem aceite dignamente esse papel. A mulher não é, nem deve ser, um objeto de ostentação que se traga como um alfinete de brilhante ou uma jóia qualquer para chamar a atenção!

AZEVEDO – Bravo! Fizeste a mais justa das comparações, meu amigo! Disseste com muito espírito; a mulher é uma jóia, um traste de luxo... E nada mais! (ALENCAR, 1977, p. 55)

A sociedade na peça de Alencar é a mesma composta por Pena. A crítica é mais explícita (menos elegante, por isso) e toca na mesma tecla, a visão de que, para certos tipos de homens da sociedade, importam mais a mulher como troféu, que o amor familiar ou a felicidade conjugal. João do Amaral (de *Os dois ou o inglês maquinista*), descontada a pobreza do primeiro, é aquele que concretiza o “ideal” de Azevedo. A intenção dos dois autores é uma só, criticar tal procedimento e denunciar a fragilidade e superficialidade da família nos oitocentos e frisar que os valores patriarcais devem ser preservados. Devemos nos lembrar de que, para haver crítica, é preciso existir algo a ser criticado, deve existir algo real, e, no caso do texto teatral de comédia, haver contemporaneidade do que é criticado e empatia da sociedade real. Nos dois casos o entrecho é inspirado na prática social do casamento por interesse e na vida conjugal “de aparência”. Martins Pena também, ao falar da fragilidade das relações conjugais, trabalha com o jogo das oposições. Se, de um lado, pinta Felício que ama sua prima, mas conhece o outro lado dos que só a querem por interesse (Negreiro e Gainer), também mostra uma faceta bastante interessante da relação entre as mulheres. Se as mulheres em Alencar são completamente idealizadas, Pena, mesmo romântico anterior, diferencia bastante Cecília e Mariquinha nas relações amorosas (Mariquinha é idealizada), e apresenta uma Cecília que, provavelmente, irá seguir os passos da mãe e se tornar apenas um “traste de luxo”:

MARIQUINHA – Mas, Cecília, tu sabes que eu amo o meu primo.

CECÍLIA – E o que tem isso? Estou eu que amo a mais de um, e não perderia um tão bom casamento como o que agora tens. É tão belo ter um marido que nos dê carruagens, chácara, vestidos novos pra todos os bailes... Oh, que fortuna! Já ia sendo feliz uma ocasião. Um negociante, destes pé-de-boi, quis casar comigo, a ponto de escrever-me uma carta, fazendo a promessa; porém logo que soube que eu não tinha dote como ele pensava, sumiu-se e nunca mais o vi.

MARIQUINHA – E nesse tempo amavas a alguém?

CECÍLIA – Oh, se amava! Não faço outra coisa todos os dias. Olha, amava ao filho de d^a. Joana, aquele tenente, amava aquele que passava sempre por lá, de casaca verde; amava...

MARIQUINHA – Com efeito! E amavas a todos?

CECÍLIA – Pois então?

MARIQUINHA – Tens belo coração de estalagem!

CECÍLIA – Ora, isto não é nada!

MARIQUINHA – Não é nada?

CECÍLIA – Não. Agora tenho mais namorados que nunca; tenho dois militares, um empregado do Tesouro, o cavalo rabão... (PENA, 2007a, p. 171-173)

Tal trecho coloca Cecília no mesmo patamar de Azevedo, de *O demônio familiar*, mas é por sua vez bastante revelador da questão do amor da peça. Enquanto Azevedo ignora completamente a questão do amor e afirma que casará por interesse de todo o jeito, Cecília banaliza a questão do amor, informando que, simultaneamente, pode amar quantos passarem em frente à sua janela. Reforçando ainda mais a fragilidade de tal sentimento para a sociedade ficcional. Com o ridículo aceito pela sociedade, Martins Pena apresenta uma defesa forte do sentimento e de suas características, pois, devemos lembrar que a parte da sociedade da peça que se quer expurgar é justamente a que está ao lado de Eufrásia, Negreiro, Gainer, ou seja, mais uma vez criticando o casamento por interesse e, por conseguinte, a falta de amor nas relações amorosas apresentas na peça. Mostrando, novamente, uma paisagem que revela, que não é fortuita. Por outro lado, Alencar, em adição, opta pelo explícito e, ao defender o amor, coloca na boca das personagens uma defesa ao sentimento, mais uma vez com Eduardo: “EDUARDO – Sei, Carlotinha. Um amor pobre possui tesouros de sentimentos, mas não é moeda com que se comprem veludos e sedas!” (ALENCAR, 1977, p. 58). A identificação, tanto em um quanto em outro, do ridículo, encontra-se justamente do lado da sociedade ficcional que se quer execrar, seja em Pedro (*O demônio familiar*) e Azevedo, ou e em Cecília, João do Amaral, Negreiro, Gainer e Eufrásia (*Os dois ou o inglês maquinista*), mostrando que uma sociedade ideal não poderia assim se comportar. Os dois autores, portanto, procedem por contraste para mostrar a sociedade que os dois idealizam. O público real, portanto, procederá por diferenciação nos dois casos. Uma parcela da sociedade ficcional para se identificar e outra para execrar.

A diferença entre os dois autores são os recursos cênicos. Enquanto Alencar utilizava mais da retórica, do “falar”, para compor seus argumentos sobre a sociedade idealizada (palavras colocadas quase que invariavelmente na boca de Eduardo), Martins Pena optou pelos recursos cênicos e pelo próprio andamento da peça na maioria das vezes ao erigir seus argumentos. Utilizando silêncio, ironia e implícito, necessitaria, para ser entendido, de um público menos acostumado com as facilidades do exposto, talvez, por isso, o ostracismo que lhe é relegado por Alencar e seus seguidores, além, é claro, da retomada dos argumentos de Alencar na contemporaneidade. Um dos pontos altos dos subterfúgios de Martins Pena na

peça que ora analisamos é a relação Mãe x Filha (Clemência e Mariquinha), que é pertinente ao argumento da peça. Clemência, ao descobrir que era sua filha o alvo das afeições de Negreiro e Gainer (Clemência se sentia atraída por Gainer), fato que só ela ignorava, volta-se contra a filha, apelando para o ‘senso comum’ que as filhas não respeitam as mães, que é um aforismo bastante comum em qualquer sociedade que se apoia em uma verdade universal de que o novo contra a velho é a grande mola da humanidade. Tomando isso como aceito, Martins Pena inverte esse ditado, pois a filha nada havia feito para ‘roubar’ Gainer de sua mãe. A progenitora, que até então acreditava ser a única responsável por sua filha, já que entendia que seu marido estava morto, revolta-se contra sua cria e tenta manipular Gainer para que este a despose. A cena é a seguinte:

NEGREIRO, (*para Clemência*) – Faz-me o favor. (*Leva-a para um lado.*) A senhora sabe quais são minhas intenções nesta casa a respeito de sua filha, mas como creio que este maldito inglês tem as mesmas intenções...

CLEMÊNCIA – As mesmas intenções?

NEGREIRO – Sim senhora, pois julgo que pretende também casar com sua filha.

CLEMÊNCIA – Pois é da Mariquinha que ele gosta?

NEGREIRO – Pois não nota a sua assiduidade?

CLEMÊNCIA (*à parte*) – E eu que pensava que era por mim!

NEGREIRO – É tempo de decidir: ou eu ou ele.

CLEMÊNCIA – Ele casar-se com Mariquinha? É o que faltava!

NEGREIRO – É quanto pretendia saber. Conceda que vá mudar de roupa, e já volto para assentarmos o negócio. Eu volto. (*Sai.*)

CLEMÊNCIA (*à parte*) – Era dela que ele gostava! E eu, então? (*Para Mariquinha*) - O que estão vocês aí bisbilhotando? As filhas neste tempo não fazem caso das mães! Pra dentro, pra dentro!

MARIQUINHA (*espantada*) – Mas, mamã...

CLEMÊNCIA (*mais zangada*) – Ainda em cima respondona! Pra dentro!

(*Clemência empurra Mariquinha pra dentro, que vai chorando.*)

FELÍCIO – Que diabo quer isto dizer? O que diria ele a minha tia para indispô-la deste modo contra a prima? O que será? Ela me dirá. (*Sai atrás de Clemência.*)(PENA, 2007a, p. 196-198)

Aqui a crítica à fragilidade familiar, capaz de se dissolver em brigas por causa de pretendentes, é bastante forte, mas, mais uma vez, Pena não recorre à retórica para mostrar a fragilidade, ele simplesmente mostra a realidade. Fala do problema como se não falasse dele e dá um salto qualitativo na técnica cênica. Cenas como essa (que recheiam boa parte de suas comédias de sucesso) foram vistas apenas como criações para fazer rir pelo ridículo da cena. Percebemos justamente o oposto, a própria construção do argumento é feito de maneira tão sutil, tão cheia de “foras do texto” que pode ter tornado quase imperceptível para os leitores e

espectadores posteriores. A sutileza vai alcançar seu ponto alto no falso solilóquio de Clemência. Esta, julgando-se só, inicia uma reflexão que é acompanhada e comentada de perto por Negreiro, que havia entrado sorrateiramente na casa. A técnica do teatro popular do esconderijo serve aqui não como solução do problema, mas para que se arremate o caráter de Clemência. A cena XVIII é a que aponta quem é realmente a matriarca da família:

CLEMÊNCIA – É preciso que isto se decida. Ó lá de dentro! José?
 UMA VOZ (dentro) – Senhora!
 CLEMÊNCIA – Vem cá. A quanto estão as mulheres sujeitas! (Entra um pajem. Clemência, dando-lhe uma carta - Vai à casa do sr. Gainer, aquele inglês, e entrega-lhe esta carta. (Sai o pajem. Negreiro, durante toda esta cena e a seguinte, observa, espiando.)
 NEGREIRO, à parte – Uma carta para o inglês!
 CLEMÊNCIA, passeando – Ou com ele, ou com nenhum mais.
 NEGREIRO – Ah, o caso é este!
 CLEMÊNCIA, no mesmo – Estou bem certa que ele fará a felicidade de uma mulher.
 NEGREIRO, à parte – Muito bom, muito bom!
 CLEMÊNCIA, no mesmo – O mau foi ele brigar com o Negreiro.
 NEGREIRO, à parte – E o pior é não lhe quebrar eu a cara...
 CLEMÊNCIA – Mas não devo hesitar: se for necessário, fecharei minha porta ao Negreiro.
 NEGREIRO – Muito obrigado.
 CLEMÊNCIA – Ele se há de zangar.
 NEGREIRO – Pudera não! E depois de dar um moleque que podia vender por duzentos mil-réis...
 CLEMÊNCIA, no mesmo – Mas que importa? É preciso pôr meus negócios em ordem, e só ele é capaz de os arranjar depois de se casar comigo.
 NEGREIRO, à parte – Hem? Como é lá isso? Ah!
 CLEMÊNCIA – Há dois anos que meu marido foi morto no Rio Grande pelos rebeldes, indo lá liquidar umas contas. Deus tenha sua alma em glória; tem-me feito uma falta que só eu sei. É preciso casar-me; ainda estou moça. Todas as vezes que me lembro do defunto vêm-me as lágrimas aos olhos... Mas se ele não quiser?
 (PENA, 2007a, p. 199-201)

A fala de Clemência adianta que o interesse em receber Negreiro e Gainer (principalmente Gainer) era de que a própria matriarca novamente se casasse. Para isso estava disposta a sacrificar a amizade de Negreiro (que na cena seguinte aparece como antigo amigo do marido dado como morto, Alberto) fechando-lhe a porta, já que Gainer não o suportava graças aos ardis de Felício. Ainda mais salutar para a defesa dessa inversão (que ridiculariza ainda mais a parcela da sociedade que se quer execrar) é justamente a falta de menção, durante toda a peça até o momento da figura de Alberto. O marido supostamente morto, que alimenta a trama, é quase que esquecido e só retoma nas cenas finais. Se observássemos

apenas o texto, era isso que tínhamos, mas Martins Pena teve o cuidado de estabelecer o figurino (para algumas personagens da peça), principalmente para que o índice da viuvez de Clemência fosse a todo o tempo lembrado. Como citamos no início, há um forte contraste entre o vestido de chita rosa de Clemência e o lenço de seda preta, índice da morte do marido. Com esse recurso (que durante a leitura é rapidamente esquecido) o público da peça é a todo tempo lembrado da presença do “morto”. Tal situação gera um efeito de constrangimento bastante peculiar, mas também funciona como discrepância forte entre a posição de matriarca da família, que deveria estar preocupada com o destino das filhas quando morresse e a própria alegria dos gestos, vestidos, investidas amorosas de Clemência, apontando para um discurso do não dito mais forte do que se alguma personagem acusasse-a de insensível. Martins Pena deixa para o público o julgamento. A competição com a filha pelo amor de Gainer surpreende Negreiro que, neste caso, está escondido principalmente para mostrar como a sociedade ficcional observa tal atitude da mãe. As personagens julgavam que Clemência recebia Gainer e Negreiro para arranjar um casamento para a filha, mas, na verdade, era ela quem queria um casamento de interesse. Nada de ser ‘a sogra’ que moraria com a filha e o marido rico. Há uma forte ligação entre a cenografia e a frivolidade do meio criado por Clemência, mostrando que, antes de apenas decorativa, a cenografia de Martins Pena era expressiva, assim como toda a sua preocupação com os mínimos detalhes. Ao pôr no espaço cênico móveis ricos e uma ostentação nobiliárquica, Pena quis criar o pano de fundo para o choque de Alberto que, ao regressar, vê a mudança em sua casa. Ao chegar, a primeira coisa que ele percebe é que sua casa não é mais a mesma:

ALBERTO – Minha mulher e minha filha ainda se lembrarão de mim? Serão elas felizes, ou como eu experimentarão os rigores do infortúnio? Há apenas duas horas que desembarquei, chegando dessa malfadada província aonde dois anos estive prisioneiro. Lá os rebeldes me detiveram, porque julgavam que eu era um espião; minhas cartas para minha família foram interceptadas e minha mulher talvez me julgue morto... Dois anos, que mudanças terão trazido consigo? Cruel ansiedade! Nada indaguei, quis tudo ver com meus próprios olhos... É esta a minha casa, mas estes móveis não conheço... Mais ricos e suntuosos são do que aqueles que deixei. Oh, terá também minha mulher mudado? Sinto passos... Ocultemo-nos... Sinto-me ansioso de temor e alegria... meu Deus! (PENA, 2007a, 202)

A riqueza dos móveis antecede o medo da mudança da mulher. Tudo leva a crer que Alberto deixara uma mulher menos ligada aos luxos e encontra uma casa completamente modificada. A família da sociedade ficcional é apenas uma aparência. Mostrando as atitudes

das personagens que se opõe à sociedade ideal como ridícula, o texto erige a crítica sub-repticiamente. Vejamos como isso ocorre em *O demônio familiar*.

De acordo com o Eduardo, de *O demônio familiar*, é o papel da família – da qual ele é o *pater* –, corrigir os maus costumes e, também, apontar o caminho correto. Eduardo é explícito e claramente informa que é preciso não ferir o casamento com o adultério, não procurar prazeres mundanos, sequer se deixar levar pelo prazer, e, sim, viver uma vida de retidão ascética. Ao comentar que, por um momento, havia se dispersado de sua tarefa de irmão, por estar em busca dos prazeres mundanos, o protagonista da peça se reprime severamente:

CARLOTINHA: Não se acuse, mano; é severo demais para uma coisa que ordinariamente fazem os moços na sua idade!

EDUARDO: [...] Se eles conhecessem o fel que encobrem essas rosas do prazer deixá-iam murchar, sem sentir-lhes o perfume! Há certos objetos tão sagrados que não se devem manchar nem mesmo com a sombra de um mau exemplo! A reputação de uma moça é um deles. O homem que tem uma família está obrigado a respeitar em todas as mulheres a inocência de sua irmã, a honra de sua esposa e a virtude de sua mãe. Ninguém deve dar direito a que suas ações justifiquem uma suspeita ou uma calúnia. (ALENCAR, 1977, p. 65)

Continuando no mesmo diapasão de defesa da família propugnado por Pena, poderíamos dizer que o exemplo de Eduardo também funciona com a mesma defesa. No entanto, a defesa do *raisonneur* da peça é peculiar pela mudança de tom entre essa personagem e as outras da peça. Enquanto na obra de Pena todo um conjunto cênico está a serviço da crítica, Alencar cria um jogo mais simples. O elo mais fraco age com frivolidade, e até mesmo com superficialidade na argumentação, e Eduardo surge como um exímio orador, acima do mal, que consegue, tal qual Alencar, olhar os problemas das famílias e exprimir seu repúdio às ameaças à moralidade construída. É um ponto em que podemos perceber um claro afastamento entre as peças de Alencar e as do dito teatro realista francês. A torpeza, perfumada e luxuosa, da cortesã Gautier está presente durante toda a ação de *A dama das camélias*. Em nenhum momento ela deixa de ser cortesã. Nas peças românticas brasileiras, há apenas a alusão à torpeza. A razão de ser para tal expediente se encontra justamente no tipo de comédia que era realizada pelos dois autores que ora estudamos. A comédia de costumes, como se sabe, ensina ao público com a intenção de torná-lo melhor. Como bem informaram Faria, Guinsburg e Lima (2006, p. 88) a comédia de costumes é:

[...] centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica.

Ou seja, a lição de ensinar foi bem aprendida por Alencar, mas menos refinada. Ao apenas aludir e velar a torpeza, ele pode discursar sobre o assunto sem correr o risco de ensinar ‘errado’, ao apelar para que seu público percebesse que defronte dele se encontrava um exemplo negativo. Daí apenas a alusão. Martins Pena vai um pouco mais além nessa crítica, uma vez que sutura os elementos de sua crítica numa abordagem mais cênica e menos retórica, talvez, por isso, à época, a incompreensão da crítica. Os dois autores também comungam de mesmo ideal ao abordar a questão da mulher.

A grande amarra com os valores da aristocracia rural que esvanecia é também mostrada com a reificação de um ideal da mulher, como mostramos ao aludir a Freyre no início deste capítulo. A transformação da reputação da mulher na relação familiar em objeto, ou seja, como algo inanimado e, além disso, afeito às ações externas sem ter a possibilidade de refletir, agir, falar é comum nas duas peças. A defesa dessa idealização da mulher (que é apenas moça, mãe e esposa) – lembremo-nos que a criação de Clemência, Cecília e Eufrásia é para serem criticadas e não seguidas – é uma defesa da reprodução do padrão familiar, uma vez que, caso seja posta em questão a reputação de qualquer dos membros familiares femininos, todas as outras afundam e a moça casadoura não poderá fazer um casamento entre iguais, devendo, quando muito, casar com alguém fora do círculo ou continuar solteira, duas opções que impediriam a reprodução do padrão patriarcal familiar. A posse da mulher, a separação austera entre amor e prazer será um dos grandes apanágios românticos, como defende Benedito Nunes que já citamos linhas atrás. A família deve ser o porto de chegada e partida para as relações sociais. Este é um dos pontos a qual João Roberto Faria (2012, p. 164) se direciona para mostrar a vanguarda de Alencar no teatro brasileiro da época:

O amor que os une [os personagens de *O demônio familiar*] é calmo, equilibrado, uma afeição que nasceu nas reuniões de família e se alimentou do convívio decente que se espera de jovens que se preparam para o casamento, em meados do século XIX. Para Alencar, o amor, encarado desse modo, era sempre uma garantia de fidelidade conjugal e do equilíbrio da família e da sociedade.

Podemos ligar esse conteúdo com o contexto do teatro durante o romantismo no Brasil, cuja popularidade atingiria níveis inéditos e começava a ser consumido pelos novos moradores da corte, ou seja, as famílias mais abastadas que começavam a se mudar para o Rio de Janeiro. Essa classe deveria ser respeitada e, principalmente, ter seus valores reproduzidos. Por isso, o clima da produção literária do primeiro e segundo império em nosso país. Todo o novo deveria ser analisado, discutido e, raras exceções, aprovados pela classe detentora da riqueza e do poder. O progresso e as mudanças são postas em cheque, inicia-se, portanto, uma espécie de *ideologema* da nostalgia, que circunda as produções românticas no país e, principalmente, é a justificativa para o freio das reformas. Sodré (1969, p. 202), cujas ideias estamos em certo sentido parafraseando nesse parágrafo é ainda mais incisivo quando informa:

O domínio da classe dos senhores de terras, realmente, permanecia incontestado. Não só isso, mas com uma capacidade de resistência que lhe denunciava a vitalidade. Todas as reformas propostas encontravam vigilância tenaz da parte dos representantes daquilo que alguns dos nossos historiadores e intérpretes apreciam conhecer como aristocracia rural.

Essa classe, que veladamente estava presente como personagens nas comédias de então, não era repreendida ou moralizada. Isso fica bem patente com a chegada de Alberto, logo ao final da comédia *Os dois ou o inglês maquinista*, o qual, ao ver sua esposa com dois pretendentes (Negreiro e Gainer, na verdade os dois cobiçavam Mariquinha, como já mostramos) decide-se a fugir da casa de onde estivera apartado por dois anos. Com a cena final, a reconciliação, Martins Pena ataca duas frentes ao mesmo tempo, finaliza a fragilização das relações familiares, pois Alberto só fica em sua casa para salvar as aparências, mas, também, põe novamente o controle na mão masculina que para a moral patriarcal, deveria guiar a casa. Com o mesmo recurso do teatro popular do esconderijo fica ciente do amor de Felício e Mariquinha e decide o destino dos dois. Como um *deus ex machina* que tem o poder de decidir destinos, mas só o faz pela pressão social, Alberto usa a própria aparência social (ninguém poderia se opor a decisão do *pater famílias*) para tomar o controle dos destinos:

Felício (*conduzindo-o para a frente*): Que será de vossa mulher e de vossas filhas? Abandonadas por vós, todas as desprezarão... Que horrível futuro para vossas inocentes filhas! Esta gente que não tarda a entrar espalhará por toda a cidade a notícia do seu desamparo.

[...]

Alberto: [...] (*para Mariquinha e Felício*): Tudo ouvi junto com aquele senhor, (*apontando para Negreiro*) e vossa honra exige que de hoje a oito dias estejais casados.

(PENA, 2007a, p. 216-7)

A conclusão a que chega a peça, antes de resolver os conflitos sobre o amor e a família, que se esperaria com o casamento, só aumenta o constrangimento com a fragilidade do amor e da família de Clemência. Caberia até mesmo entendermos que, ao apontar para Negreiro, que é gesto significativo também, só casa os dois (apesar da pobreza de Felício) para que não houvesse qualquer mancha na honra de Mariquinha, pois, antes de se revelar, Negreiro e Alberto ouvem a seguinte fala:

FELÍCIO – É preciso que te resolves o quanto antes.

ALBERTO (*da janela*) – Minha filha!

MARIQUINHA – Mas...

FELÍCIO – Que irresolução é a tua? A desavença entre os dois fará que a tia apresse o teu casamento – com qual deles não sei. O certo é que de um estamos livres; resta-nos outro. Só com coragem e resolução nos podemos tirar deste passo. O que disse o Negreiro à tua mãe não sei, porém, o que quer que seja, a tem perturbado muito, e meu plano vai-se desarranjando.

MARIQUINHA – Oh, é verdade, a mamãe tem ralhado tanto comigo depois desse momento, e me tem dito mil vezes que eu serei a causa da sua morte...

FELÍCIO – Se tivesses coragem de dizer a tua mãe que nunca te casarás com o Gainer ou com o Negreiro...

NEGREIRO (*da janela*) – Obrigado!

(PENA, 2007a, p.205-206)

A fala, que complementa o constrangimento de ter sido flagrado por um ente que não era da casa (Negreiro tudo vê ao lado de Alberto, como este frisa) faz com que as forças que, convencionalmente, estão na mão de Alberto ajam em favor do casal. Assim também é com o desfecho, uma vez que, é a pressão do povo (que já se avizinhava) e que iria entrar na casa da família que apressa a decisão de Alberto em voltar para sua residência. O jogo entre duas cenas simultâneas (com o recurso do som de fundo) faz com que a pressão aumente cada vez mais, assim como o desespero do *pater*. Como todo o espetáculo são fundamentais as didascálias de Martins Pena, elas, por si só, dão o tom da revolta que aflige Alberto que, até o último momento, pensa em fugir, mas é chamado à razão, pois, caso assim proceda, suas filhas e mulher serão rechaçadas na sociedade e terão seus nomes jogados no limbo, fechando-se as portas (por conveniência). A insistência de Felício também nos faz refletir se

ele também se sentiria incomodado ao casar com uma mulher a quem fosse atribuída má-fama. Vamos à cena:

MARIQUINHA – O que é isto? Meu pai! Minha mãe! (*Corre para junto de Clemência.*) Minha mãe! (*Alberto [é] ajudado por Negreiro, que trança a perna em Gainer e lança-o no chão. Negreiro fica a cavalo em Gainer, dando e descompondo. Alberto vai para Clemência.*)

ALBERTO – Mulher infiel! Em dois anos de tudo te esqueceste! Ainda não tinhas certeza de minha morte e já te entregavas a outrem? Adeus, e nunca mais te verei. (*Quer sair, Mariquinha lança-se a seus pés.*)

MARIQUINHA – Meu pai, meu pai!

ALBERTO – Deixa-me, deixa-me! Adeus! (*Vai sair arrebatadamente; Clemência levanta a cabeça e [implora a] Alberto, que ao chegar à porta encontra-se com Felício. Negreiro e Gainer neste tempo levantam-se.*)

FELÍCIO – Que vejo? Meu tio! Sois vós? (*Travando-o pelo braço, o conduz para a frente do teatro.*)

ALBERTO – Sim, é teu tio, que veio encontrar sua casa perdida e sua mulher infiel!

GAINER – Seu mulher! Tudo está perdida!

ALBERTO – Fugamos desta casa! (*Vai a sair apressado.*)

FELÍCIO, indo atrás – Senhor! Meu tio! (*Quando Alberto chega à porta, ouve-se cantar dentro.*)

UMA VOZ, dentro, cantando – O de casa, nobre gente, / Escutai e ouvireis, Que da parte do Oriente / São chegados os três Reis. /

ALBERTO, pára à porta – Oh! (*N.B.: Continuam a representar enquanto dentro cantam.*)

FELÍCIO, segurando-o – Assim quereis abandonar-nos, meu tio?

MARIQUINHA, indo para Alberto – Meu pai!...

FELÍCIO, conduzindo-o para a frente – Que será de vossa mulher e de vossas filhas? Abandonadas por vós, todas as desprezarão... Que horrível futuro para vossas inocentes filhas! Esta gente que não tarda a entrar espalhará por toda a cidade a notícia do seu desamparo.

MARIQUINHA – Assim nos desprezais?

JÚLIA, abrindo os braços como para abraça-lo – Papá, papá!

FELÍCIO – Vede-as, vede-as!

ALBERTO (*comovido*) – Minhas filhas! (*Abraça-as com transporte.*)

GAINER – Mim perde muito com este... E vai embora!

NEGREIRO – Aonde vai? (*Quer segurá-lo; Gainer dá-lhe um soco que o lança no chão, deixando a aba da casaca na mão de Negreiro. Clemência, vendo Alberto abraçar as filhas, levanta-se e caminha para ele.*)

CLEMÊNCIA (*humilde*) – Alberto!

(PENA, 2007a, p. 214-216)

Aprendida ou intuída, a técnica do gesto do drama burguês é usada à larga por Martins Pena nessa cena. A consciência dos espaços teatrais, as emoções dispostas nas indicações cênicas, o jogo entre vários acontecimentos simultâneos (que ele já demonstrara na cena da visita da família de Eufrásia e João do Amaral), faz com que a cena e, as próprias conclusões sobre ela, ganhem vida. Num crescendo, a chegada dos cantadores de Reis faz com que cada vez mais a

pressão aumente sobre Alberto que, num misto de receio do futuro e do próprio amor das filhas que tanto tempo ficara sem ver, perdoe a esposa e proporcione o final feliz da comédia, sem deixar de mostrar os pontos fracos da sociedade, até mesmo do lado de Felício, o mocinho da peça. Ao final, menos ou mais, as personagens representam a mesma sociedade e, como uma extensão da fala de Clemência “Há coisas que não se podem explicar”, Martins Pena encerra o entrecho. A crítica paira no ar e a discussão sobre a família ganha vida com o final da peça, como se jogasse para os espectadores o papel de julgar o que acabaram de assistir.

Percebemos uma relação direta com a questão da família no texto de Alencar. Os dois autores defendem os mesmos valores, criticam o casamento por interesse e a dissolução dos laços familiares em detrimento dos interesses. A grande diferença é que Alencar o faz mais diretamente, menos teatralmente. A sociedade que se quer execrar na peça de Alencar é composta por Pedro e o afrancesado Azevedo. Neles se concentra a carga negativa que, aqui e acolá, são disparadas por Eduardo. A composição da personagem Azevedo já citamos linhas atrás, mas de Pedro ainda não dissemos palavra. Durante todas as discussões sobre casamento e amor, a posição de Pedro é simplesmente de que um casamento com alguém rico pode proporcionar ao consorte bonança, mesmo sem amor e reforça o caráter decorativo da mulher na relação a dois. Como a própria personagem pontua:

PEDRO – Isto é um instante! Mas nhanhã precisa casar! Com um moço rico como Sr. Alfredo, que ponha nhanhã mesmo no tom, fazendo figuração. Nhanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parselhas, e Pedro cocheiro de nhanhã.

CARLOTINHA – Mas tu não és meu, és de mano Eduardo.

PEDRO – Não faz mal; nhanhã fica rica, compra Pedro; manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa: bota de canhão até aqui (marca o joelho); chapéu de castor; tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, trás, zaz, zaz! E moleque da rua dizendo “Eh! Cocheiro de sinhá D. Carlotinha!”

CARLOTINHA – Cuida no que tens que fazer, Pedro. Teu senhor não tarda. (ALENCAR, 1977, p. 48)

Dividida em duas, a sociedade criada por Alencar é mais maniqueísta e menos fluida, sem espaços para julgamentos do público. A moralização é direta, pois, ao criar o moleque Pedro e o cosmopolita Azevedo, a crítica sempre incidirá nos dois ou no tipo de sociedade representada pelos dois. A composição de Pedro é a mais interessante porque, em sua construção, Alencar usa o expediente mais tradicional da personagem cômica, aquela que

empreende esforços para atingir seus objetivos, mesmo que ao fazê-lo, pessoas sejam prejudicadas. E o objetivo disso é sempre ridículo, como, no caso de Pedro, ser um cocheiro. Alhures aludimos para tal procedimento da personagem cômica (SILVA, 2009, p. 54):

Em termos freudianos, poderíamos dizer que o sujeito inadaptado, então, padece de uma carência de superego adquirida ou congênita. O mundo à volta do ‘ser ridículo’ é como um universo onde as leis sociais, valores e costumes comuns não podem ser aplicados. O sujeito ridículo, assim como uma criança, não vê os outros (refuta a alteridade) só vê a si, ou melhor, só vê os outros e o mundo como bem entende. O avarento de Plauto não merece ser punido por ter cometido algum crime, ele é punível por apresentar características que fogem às noções do bem-viver, acumulando riquezas apenas pelo prazer de acumular.

A aparente imputabilidade de Pedro, com sua construção de personagem clássica, faz com que a nota do enredo recaia sempre sobre ele. É o escravo quem enreda as personagens nas singulares situações amorosas ao utilizar o clássico recurso da “carta amorosa”. É o seu papel de mensageiro da família e dos pretendentes que engendra o quiproquó da peça. A intenção do escravo era enriquecer algum membro da família de Eduardo (ou o próprio Eduardo) para, assim, tornar-se cocheiro. E não deixa de colocar em perigo de honra a família de Eduardo para tal. Sobre a questão da escravidão falaremos mais tarde. O que precisamos focar agora é no ponto da crítica ao casamento. Toda ação gera uma reação e, para que essa reação exista, Alencar construiu as duas personagens antagônicas aos ideais familiares bem marcadas. Por meio das situações criadas por Pedro e das conversas com Azevedo, Eduardo pode reagir e desfilar seu rosário de moralização. Alencar defende o mesmo ideal de família que Pena, idealizando o papel familiar. Como podemos perceber claramente na seguinte cena:

EDUARDO – Então a razão única de tudo isto é o desejo que tens de ser cocheiro?

PEDRO – Sim, senhor!

EDUARDO (*rindo-se*) – Muito bem! Assim, pouco te importava que eu ficasse mal com uma pessoa que estimava; que me casasse com uma velha ridícula, contanto que governasses dois cavalos em um carro! Tens razão!... E eu ainda devo dar-me por muito feliz, que fosse esse o motivo que te obrigasse a trair a minha confiança. (ALENCAR, 1977, p. 62)

O autor romântico tinha como objetivo apontar que o interesse alcançado por um casamento por interesse era fútil e nada de bom trazia à família de bem. A todos os ataques a esta família, feita por Pedro ou Azevedo, Eduardo já tem pronta resposta. De maneira direta, como

esperamos que tenha ficado bem claro, Alencar defende a família patriarcal brasileira, com tudo o que lhe é de mais caro, o controle do *pater familias* e, principalmente, a reificação da mulher, como linhas atrás aludimos. O mesmo diapasão é usado à larga em conversa com Pedro, Azevedo ou com sua própria família. Substituindo a violência pela retórica, o jovem-velho Eduardo assim se expressa para mostrar que é a família e os serões familiares que devem guiar as relações amorosas:

EDUARDO – É preciso conhecer o coração humano, minha mãe, para saber quanto as pequeninas circunstâncias influem sobre os grandes sentimentos. O amor, sobretudo, recebe a impressão de qualquer acidente, ainda o mais imperceptível. O coração que ama de longe, que concentra o seu amor por não poder exprimi-lo, que vive separado pela distância, irrita-se com os obstáculos, e procura vencê-los para aproximar-se. Nessa luta da paixão cega todos os meios são bons: o afeto puro muitas vezes degenera em desejo insensato e recorre a esses ardis de que um homem calmo se envergonharia; corrompe os nossos escravos, introduz a imoralidade no seio das famílias, devassa o interior da nossa casa, que deve ser sagrada como um templo, porque realmente é o templo da felicidade doméstica.

D. MARIA – Nisto tens razão, meu filho! É essa a causa de tantas desgraças que se dão na nossa sociedade e com pessoas bem respeitáveis; mas qual o meio de evitá-las?

EDUARDO – O meio?... É simples; é aquele que acabo de empregar e que V.Mce. estranhou. Tire ao amor os obstáculos que o irritam, a distância que o fascina, a contrariedade que o cega, e ele se tornará calmo e puro como a essência de que dimana. Não há necessidade de recorrer a meios ocultos, quando se pode ver e falar livremente; no meio de uma sala, no seio da intimidade, troca-se uma palavra de afeto, um sorriso, uma doce confiança; mas, acredite-me, minha mãe, não se fazem as promessas e concessões perigosas que só arranca o sentimento da impossibilidade.

EDUARDO – Continue a educar o espírito da sua filha como tem feito até agora; e fique certa que, se Alfredo tivesse uma alma pequena e um mau caráter, Carlotinha descobriria primeiro, com a segunda vista do amor, do que a senhora com toda a sua solicitude e eu com toda a minha experiência.

D. MARIA – Desculpa, Eduardo. Sou mulher, sou mãe, sei adorar meus filhos, viver para eles, mas não conheço o mundo como tu. Assustei-me vendo que um perigo ameaçava tua irmã; tuas palavras, porém, tranquilizaram-me completamente.

(ALENCAR, 1977, p. 75-76)

Apesar do caráter menos cênico da peça de Alencar, nesse ponto, utiliza um expediente que merece que foquemos. A inversão de papéis sociais na casa de D. Maria, a qual já aludimos ao informarmos que Eduardo é o pai de família (arrimo de família, nesse caso), é legitimada na conversa entre mãe e filho. Apesar de a mãe discordar da necessidade de trazer o namorado da filha, Alfredo, para dentro de casa, Eduardo consegue convencê-la ao mostrar que são os pincéis do mistério que ensandecem os casais e os fazem cometer temeridades. A mãe, que se

mostra exageradamente inocente, pergunta ao filho o que fazer para evitar que se percam os valores familiares e ele responde que é a permissividade que fará as tintas serem descartadas para que floresça o verdadeiro amor. Nesse quesito temos que apontar que mais uma vez Alencar apenas utiliza o “falar” sobre a devassidão, não há na peça qualquer concretização ou expressão de uma devassidão, mas a pergunta de D. Maria e o tratamento dado à mãe que mostram o poder que é dado ao jovem-velho Eduardo. A mãe não censura, “estranha” apenas a atitude do filho. Após isso, o filho dá a lição de bem viver à mãe que responde embevecida: “tuas palavras, porém, tranquilizaram-me completamente”, apontando para a importância da retórica de Eduardo. Romântico por vocação, Alencar ainda vai mais longe que Pena na pintura sobre a mulher e sobre a mãe. Enquanto a família de Clemência é dissoluta e construída de uma maneira que pode ser desconstruída enquanto instituição, Alencar cria uma mãe de família santa, inocente para as coisas do mundo, apesar de ter a necessidade de criar uma filha em idade de casar. Lembrando que, para ser recebido em casa de Eduardo, é preciso ser do mesmo meio social. A fragilidade e a santidade da mãe é o que faz crescer ainda mais Eduardo para colocá-lo na situação de pai de família, tornando-o, no dizer de Flávio Aguiar, um “superpersonagem” capaz de estar presente em vários círculos e temas do drama.

O amor e a família patriarcal para os dois autores seriam bens a serem preservados. Do lado do fluminense Pena, há a exposição da frágil condição das pessoas que conviviam familiarmente e a superficialidade. Maridos que são arrimos descartáveis, moças casadoiras e namoradeiras, casamento por interesse, elementos expostos na sociedade ficcional que se quer expurgar. A crítica em Pena sobre a família se revela no palco, apresentando a degeneração e o que é preciso que se expurgue. A dissolução dos valores familiares é apresentando no mundo ficcional de Pena, com uma viúva que, apesar de desconhecer o destino do marido, apresenta-se alegre, compete com os jovens e, em vez de planejar o futuro da filha (se o casamento por interesse era o que asseguraria esse futuro, ela o quer para si), toma aquele que pretende desposar sua herdeira, a condenação do casamento por interesse (que provavelmente foi o casamento feito por Alberto e Clemência) se dá em todos os níveis e todas as relações matrimoniais. Do outro lado temos Alencar, que, com seu *raisonneur*, leva a palavra do pregador Eduardo aos níveis de controle da família e das relações matrimoniais. Da mesma maneira que Pena, Alencar continua com o ideal romântico de buscar uma família ideal, porém, à diferença do fluminense, o cearense opta por uma estratégia menos cênica, apresenta o exemplo mau e usa o monólogo (ou as longas tiradas de Eduardo) para condenar e demonstrar a corrupção na atitude. É assim com Azevedo e é assim com Pedro, que representam, no mundo maniqueísta de Alencar, o que se quer expurgar da sociedade

ficcional. O amor é puro, e o casamento não deve ser por interesse, é a lição de Pena e Alencar. Mas, lição ambígua, o amor só deveria surgir entre pessoas da mesma classe.

Os dois autores, portanto, apresentam uma mesma imagem da família que deve ser preservada. A idealização da família amorosa e dotada de moral patriarcal é um dos caminhos para se entender a idealização romântica e é também o cômico o caminho mais indicado para tal. Dos dois autores contemporâneos sobre teoria do cômico, Guido Paduano e Concetta D'Angeli estabelecem que a família será alvo do cômico quando suas intenções convencionais, para cada sociedade, forem deturpadas em decorrência de relações falsas e imorais. Martins Pena e Alencar apresentam o ideal de família e defendem com as garras do cômico os detratores desse ideal. Para os dois teóricos italianos:

Como mediadora da oposição entre público e privado está a família, simultaneamente compreendida como sociedade nuclear e como *locus* das relações necessárias que modelam a psique. Sua indiscutível solidez institucional se oferece ao cômico quando sugerida a ideia de que o material afetivo que a constitui seja diferente do que convencionalmente se entende: por exemplo, ele não seria bondade nem ternura, mas malignidade e ódio. (2009, p. 116)

Ou, como nos nossos dos dois autores, o material afetivo é substituído por relações de interesse econômico.

3.2 *O estrangeiro no Rio*, ambivalência e importação

Apontar os elos entre a produção literária do século XIX e a necessidade de um nacionalismo que criasse a identidade nacional é algo deveras explorado. Na verdade, como vimos tratando, o caminho encontrado pela produção nacional foi de criação de uma imagem de Brasil que pudesse ser cristalizada e apresentada externamente. A supervalorização do fazer literário de Alencar – que não só se equipara com a França, mas aponta que sua produção teatral é superior – só foi possível em decorrência de uma inclinação nacional para tal sentimento de superioridade – que pode ser lido, como apontamos, como apenas retórica, pois, na prática, tal superioridade não seria possível no momento. A razão disso, como já apontada por tantos teóricos, é justamente a idiosincrasia brasileira de consolidar num só ideário a chaga da escravidão com a imagem de um país europeizado. A insistência em um vestuário, alimentação, arquitetura, etc. – como bem falou Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos* – de padrão europeu, apesar de nossa natureza não permitir tal insistência, é um elemento extremamente representativo. Metaforicamente, a figura do senhor de escravos

vestido à europeia, fixa uma imagem dual: esteticamente europeu (ilustrado), mas na prática das relações de trabalho, atrasado e colonial. A imagem de D. Pedro II vestido de casaca escura e rodeado de livros, suas viagens imperiais (missões) durante as quais visitava e condecorava àqueles que considerava dignos, são pontos cruciais para fazer com que os senhores criassem uma imagem da identidade nacional. Ana Maria Mauad (In: ALENCASTRO, 2004, p. 182-185) aponta e relaciona itinerário e exposição da imagem imperial durante viagem em 1848:

Saindo de Petrópolis, percorrera a região do café, sendo recebido em grandes fazendas e vilas, cujo cotidiano ficava revirado pela chegada do monarca.

A visita teve cobertura do maior jornal do país, o *Jornal do Comércio*, que descreveu as festas e os atos do imperador nos diferentes lugares, reforçando as conexões culturais entre a província e a corte.

[...]

A viagem dele contribuiria para ajudar a ajudar a classe senhorial a construir sua auto-imagem à semelhança da imagem do Império.

[...]

Enquanto a imagem da corte era uma imagem não somente pública, mas publicada nos jornais e nas exposições universais, a imagem do Império ainda tinha como modelo a família imperial.

A imagem da ilustração, que é apartada da imagem da escravidão, é propagada pela imprensa e também pelas imagens captadas do Imperador. D. Pedro II que entendia que a publicidade era o melhor caminho para propagar as ideias ilustradas. Como apresentamos, a ilustração era um ideário advindo da Europa e alcançá-lo causava certo desconforto – no vestir – e inadequação – na representação. A tentativa era consolidar a imagem de um país que fosse (como forcejara Alencar) no mínimo equiparável às nações europeias e para isso, a assimilação da cultura europeia se fazia necessária. Durante o Império o fascínio do brasileiro pelo europeu ilustrado começava a se fortalecer, mas: “O relacionamento do ‘eu nacional’ com este segundo ‘outro’ não era vazio de problemas – vide os reclamos, no fim do século [XIX], contra o predomínio dos estrangeirismo no palco [...]” (AGUIAR, 1984, p. 12). Ou seja, havia, apesar desse outro se configurar como uma via de acesso à ilustração, poderia comprometer a identidade nacional se assimilado em demasia. Nas palavras de Aguiar: “O segundo, se podia perverter o nosso gosto, quando assimilado sem qualquer juízo crítico, podia nos fornecer o acesso ao presente da civilização, e ao futuro.” (1984, p. 12). Como mostramos linhas atrás, não foram poucos os arroubos de estrangeirização do Brasil, com absurdos que iam desde a glorificação de artistas medíocres apenas por serem estrangeiros até

a chegada em terras nacionais de patins de gelo. O diletante transtornado pela mania pela ópera *Norma*, de Bellini, imortalizado por Martins Pena na peça *O diletante* é um exemplo claro desse exagero improdutivo:

JOSÉ ANTÔNIO – Sonhei que estava ouvindo a Malibran.

MARCELO – Malibran?

JOSÉ ANTÔNIO – Sim, a Malibran, essa cantora com que os estrangeiros nos quebram a cabeça. A sua voz chegava a meus ouvidos pura e argentina, e fiquei de tal modo comovido e arrebatado, que acordei – e ouço, oh, que sacrilégio!, ouço minha mulher que dorme, roncando como um porco.

MARCELO – E só por isso queria se separar de sua companheira?

JOSÉ ANTÔNIO – Pois o que quer que se faça a uma mulher que ronca quando a Malibran canta? Diga?

MARCELO – Por isso é que digo que não há nada como um fadinho. Ainda que se ronque, não faz mal – até mesmo é bonito. (*Toca e canta com voz muito alta.*) Faça o obséquio de roncar; verá como fica bonito: Adeus, Coritiba (Etc.)

JOSÉ ANTÔNIO, enquanto Marcelo canta – Cale-se, cale-se, com os diabos! Que música infernal! Quer assassinar-me! (*Tapa os ouvidos.*) Então? Vou-me embora!(PENA, 2007a, p. 357-359)

A grande questão que precisava ser enfrentada pelos dois dramaturgos era até que ponto a identidade brasileira estava segura para receber influências. A ambivalência transformava-se em martírio para os escritores, pois, como sabemos, era deveras forte a influência estrangeira, mas, ao mesmo tempo, era preciso consolidar a literatura e identidade nacionais. Daí as fugas exóticas de um Alencar, o idílio urbano de um Macedo ou o herói sertanejo de um Távora, por exemplo, tentativas de mostrar um Brasil puro, forte, que soubesse absorver o estrangeiro, mas que não perdesse o caráter nacional (programa que guarda semelhanças com a antropofagia novecentista). Mas, parece-nos, que tal ambivalente importação não era apenas para se diferenciar do outro e criar o nosso eu, havia também certo sentimento de antipatia em relação aos estrangeiros. Dois tipos daí se distinguem: os ingleses e os franceses. Os primeiros, que detinham mais poder econômico à época, serão os principais alvos da antipatia brasileira. A desconfiança aos súditos da coroa britânica (como o Gainer que analisaremos com vagar linhas à frente) pode ter sido gerada pelas benesses concedidas aos ingleses em terras brasileiras desde o tratado de 1810. Um documento que tornavam virtualmente impuníveis tais estrangeiros e cuja força de lei perduraria mesmo após a independência de 1822. Sobre tal assunto, descreve Jorge Caldeira:

O tratado de 1810 garantia que todos os súditos britânicos jamais seriam submetidos à humilhação de receber um tratamento diferente do que estavam acostumados em casa: Mesmo no Brasil, eles só podiam ser julgados por um tribunal inglês, e de acordo com suas próprias leis, inclusive nas causas comerciais. O tratado de reconhecimento da Independência, de 1826, renovou o privilégio. Então já era famosa na cidade uma segunda instituição inglesa, a onipresente figura do juiz conservador. Quase tão eficiente quanto os cônsules para reclamar, nunca deixavam um bom inglês no desamparo. Se havia um desembarque complicado na Alfândega, ele estava lá para brigar com os fiscais: determinava a seu bel-prazer o valor das mercadorias [...] Em certos casos, por exemplo, quando um comerciante português precisava cobrar débitos de um inglês, fazia o atrevido passar por um calvário [...] Até mesmo os marinheiros que a polícia prendia cantando bêbados na porta das igrejas, em pleno domingo, muitas vezes acabavam soltos [...] (CALDEIRA, 1995, p. 110).

O inglês, como nos parece, será sempre o elemento a ser criticado. Pena criticará tal estrangeiro, ridicularizando-o e mostrando uma imagem pouco lisonjeira dos ingleses, faz isso com Gainer, mas também rescinde em outras peças como *As casadas solteiras*, quando Bolingbroke dispara: “Brasil é bom para ganhar dinheiro e ter mulher... Os lucros... cento por cento... É belo! John, eu quero dormir, mim tem a cabeça pesada... [...]” (PENA, 2009c, p. 406). A afluência de estrangeiros ingleses justificava-se pelos lucros oriundos e as benesses sociais oficializadas. A sua influência foi notória na arquitetura, na política e no próprio vestuário. Gilberto Freyre aponta que esse inglês capitalista será o real substituto da Santa Inquisição em terras brasileira, pois, além de estarem completamente vinculados aos nossos destinos comerciais, os ingleses vigiavam o Brasil quase que com os mesmos olhos da Santa Sé, tornando os habitantes do Rio de Janeiro à época completamente preocupados com o “que os ingleses iriam pensar?”, nas palavras do pernambucano:

[...] o brasileiro do litoral ou de cidade viveu, durante a primeira metade do século XIX – na verdade durante o século inteiro – sob a obsessão dos “olhos dos Estrangeiros”. Preocupado com esses olhos. Sob o temor desses olhos como outrora vivera sob o terror dos olhos do jesuíta ou dos da Santa Inquisição. E os “olhos dos Estrangeiros” eram os olhos da Europa. Eram os olhos do Ocidente. Do Ocidente burguês, industrial, carbonífero, com cujos estilos de cultura, modos de vida, composições de paisagem, chocavam-se as nossas [...]

Os “olhos dos Estrangeiros”, sob os quais o Brasil devia ascender à condição de Nação ou de Reino civilizado, seriam principalmente os olhos dos ingleses. (FREYRE, 2007, p. 1087-1088)

O estrangeiro, nas peças ora analisadas, representará um duplo papel, é preciso imitá-los, mas é preciso mostrar a superioridade dos nossos. Quase que de maneira inconsciente, os dois dramaturgos estabelecem a superioridade dos valores nacionais, ridicularizando a figura do mais forte, do mais poderoso, justamente idealizando a figura do nacional. Martins Pena com a argúcia de Felício ao ludibriar Gainer; e Alencar com o estoicismo de Eduardo ante a afetação de Azevedo. O que ocorre, portanto, nas duas peças é a mesma relação entre o mais forte e o mais fraco, a todo o instante o mais fraco tenciona imitar o mais forte, porém ridiculariza tal autoridade para dar a si mesmo laivos importantes. Os olhos dos Estrangeiros, apesar de fortes, não eram totalmente significativos para a população média, que a todo o instante encontrava subterfúgios para fugir às barreiras impostas pela Europa moderna e industrial, tentando adiar o inadiável, mas, principalmente, buscando revelar, ante a grande massa de influência e vigilância da Europa, caminhos nacionais, buscando revelar quão ridícula era a busca por uma assimilação do Europeu sem a consciência nacional. A crítica ferrenha ao inglês em Pena e a ridiculização em Alencar, são tentativas de construir no público uma consciência social, apesar da população carioca cada vez mais consumir bens de consumo, cultura e arquitetura europeias. Décio de Almeida Prado, (1974, p. 57), já mencionava sobre Alencar que

O ponto de partida de Alencar é a Europa. É de lá que ele recebe a inspiração primeira, os instrumentos de trabalho, a forma e parte do conteúdo teatral. Mas o ponto de chegada é o Brasil. Disfarçado em comédia, *O demônio familiar* é, na verdade, uma longa reflexão sobre a sociedade brasileira, com o fim de eliminar-lhe as contradições, de unificá-la socialmente e moralmente.

A obra, portanto, faz parte do projeto nacionalista de Alencar, apontando que é preciso relativizar o que é estrangeiro sem esquecer o nacional, idealizando este último. Colocando o elemento ridículo em Azevedo, o que é uma genialidade de Alencar, ele consegue transferir para este afrancesado a carga negativa: ele é o brasileiro que despreza o Brasil, que teve suas ideias mudadas a partir do contato mais profundo com a Europa, e ele é a única personagem branca a ser expurgada da sociedade ideal de Alencar. Numa só personagem Alencar mescla o ridículo do casamento por interesse com o ridículo da falta de amor ao Brasil. O ridículo de Azevedo misturar a cada duas palavras em português uma em francês, pode ter calado fundo na plateia afrancesada do Rio de Janeiro dos oitocentos. Vejamos o retrato de Azevedo e de Paris:

AZEVEDO – Eu te digo! Estou completamente blasé, estou gasto para essa vida de *flâneur* dos salões; Paris me saciou. *Mabille* e *Château des Fleurs* embriagaram-me tantas vezes de prazer que me deixaram insensível. O amor hoje é para mim um copo de *Cliqcot* que espuma no cálice, mas já não me tolda o espírito!

[...]

AZEVEDO – Podes não acreditar, mas isso não impede que a realidade seja essa. Estás ainda muito poeta, meu Eduardo! Vai a Paris e volta! Eu fui criança no espírito e voltei com a razão de um velho de oitenta anos!

EDUARDO – Mas com o coração pervertido!... Ouve, Azevedo. Estou convencido que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. A mulher, o marido, os filhos, os irmãos, atiram-se nesse turbilhão dos prazeres, passam dos bailes aos teatros, dos jantares às partidas; e quando, nas horas de repouso, se reúnem no interior de suas casas, são como estrangeiros que se encontram um momento sob a tolda do mesmo navio para se separarem logo. Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem-estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave. O serão da família desapareceu; são apenas alguns parentes que se juntam por hábito, e que trazem para a vida doméstica, um, o tédio dos prazeres, o outro, as recordações da noite antecedente, o outro, o aborrecimento das vigílias! (ALENCAR, 1974, p. 54-55)

De maneira bastante sutil Alencar constrói uma crítica de mão dupla, primeiramente coloca na fala de Azevedo a crítica ao idealismo de Eduardo, que, por ser o “mocinho” da peça, joga o público contra Azevedo. Vai mais além ao relacionar diretamente a ida a Paris e a dissolução de Azevedo, criando paulatinamente uma imagem que não chega a ser de todo negativa da cidade, mas que, indiretamente, faz o público começar a ver o resultado negativo de um afrancesamento da sociedade brasileira por completo. O arremate do *raisonneur* também é sutil. É a ida a Paris que torna o coração de Azevedo pervertido, que o afasta dos serões honestos, onde seria possível conseguir a paz de espírito na mente idealista de Eduardo. Azevedo é um homem desgastado pelos prazeres mundanos da capital da França. E o mundanismo pode contaminar todas as famílias honestas ou, como Eduardo coloca, já contaminou. A vida doméstica seria a única válida, a moral e a família, das quais Eduardo é o maior bastião, deve prevalecer ante qualquer tentativa de dissolução. A criação de um valor nacional que é superior aos valores estrangeiros (sim, pois, Eduardo é superior a todas as personagens da peça, portanto, seus valores são ‘naturalmente’ mais fortes) para a sociedade ficcional e esta, especularmente, deve moldar a mentalidade da população, que, provavelmente, se deixava levar pelo teatro lírico e pelas facilidades advindas do velho continente.

Alencar constrói ainda uma relação ainda mais segura com o torrão natal e a Paris desejada por tantos. Na conversa entre o pretendente de Carlotinha, Alfredo e Azevedo, a fala da personagem nos remete aos artigos de opinião de Alencar sobre o teatro, seu otimismo e megalomania que já apresentamos linhas atrás. O diálogo assim se trava:

ALFREDO – É raro encontrá-lo agora, Sr. Azevedo. Já não aparece nos bailes, nos teatros.

AZEVEDO – Estou-me habituando à existência monótona da família.

ALFREDO – Monótona?

AZEVEDO – Sim. Um piano que toca, duas ou três moças que falam de modas; alguns velhos que dissertam sobre a carestia dos gêneros alimentícios e a diminuição do peso do pão, eis um verdadeiro *tableau* de família no Rio de Janeiro. Se fosse pintor faria um primeiro *prix au Conservatoire des arts*.

ALFREDO – E havia de ser um belo quadro, estou certo; mais belo sem dúvida do que uma cena de salão.

AZEVEDO – Ora, meu caro, no salão tudo é vida; enquanto que aqui, se não fosse essa menina que realmente é espirituosa, D. Carlotinha, que faríamos, senão dormir e abrir a boca?

ALFREDO – É verdade; aqui dorme-se, porém sonha-se com a felicidade; no salão vive-se, mas a vida é uma bem triste realidade. Ao invés de um piano há uma rabeça, as moças não falam de modas, mas falam de bailes; os velhos não dissertam sobre a carestia, mas ocupam-se com a política. Que diz deste quadro, Sr. Azevedo, não acha que também vale a pena de ser desenhado por um hábil artista, para a nossa “Academia de Belas-Artes?”

AZEVEDO – A nossa “Academia de Belas-Artes?” Pois temos isto aqui no Rio?

ALFREDO – Ignorava?

AZEVEDO – Uma caricatura, naturalmente... Não há arte em nosso país.

ALFREDO – A arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.

AZEVEDO – Sim, faltam os artistas.

ALFREDO – Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.

AZEVEDO (com desdém) Já foi a Paris, Sr. Alfredo?

ALFREDO – Não, senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir.

AZEVEDO – Por que razão?

ALFREDO – Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau. (ALENCAR, 1977, p. 79-80)

Sem Eduardo em cena, a construção do painel precisa de mais força e, também, de mais maniqueísmo para soar incisiva como quando o *raisonneur* está em cena. O idealismo de Eduardo, no entanto, ressoa em Alfredo. Primeiramente, temos uma crítica à família, que é uma crítica ao que Eduardo já havia estabelecido como ponto principal da vida, a família que, com sua monotonia, era o único porto seguro para o indivíduo. Alfredo – aparentemente alguém que frequenta com assiduidade todo tipo de baile e teatro (no início já diz que não vê

Azevedo mais na sociedade carioca) – inicia a dissertar sobre a felicidade da sala de família, algo que já ficara bem claro para nós no ideário alencariano, mas ao ressaltar a ignorância de Azevedo em relação à Academia Imperial de Belas Artes³³, faz com que inicie um jogo de forças entre o desconhecimento de Azevedo e a força (ao menos idealista) da arte brasileira. Surpreendido com o surgimento em seu espírito de uma “academia”, solta a frase: “Uma caricatura, naturalmente... Não há arte em nosso país.”, que é marcada pela hesitante reticência como se para ele fosse algo contra a natureza a existência de uma instituição de ensino artístico e, habilmente, Alencar joga na boca dele o ataque final com o ridículo da prepotência de não haver arte em nosso país. Aí, talvez, a própria crítica pessoal de Alencar sobre a importância que se dava ao estrangeiro e a pouca importância que se dava ao nacional. Pouca importância que até mesmo ele, nos seus ensaios sobre a comédia, cometera, como vimos no capítulo anterior. Não falta, portanto, arte nem artistas, mas sim quem compreenda a ambos (fica clara a direta relação com a crítica de Alencar a falta de valorização da arte nacional, mesmo quando a mediocridade imperava). No golpe final de Azevedo (que enseja o contra-ataque) a pergunta da viagem que, no plano geral da obra, quer soar como uma demonstração de que Alfredo não conhecia de arte, não conhecia de salões e bailes, pois só conhecia a caricatura, o arremedo, a cópia brasileira. Alfredo finaliza a discussão de forma um tanto ambígua e que parece apontar para a fragilidade de suas convicções: indo a Paris e conhecendo outra cultura, talvez ele deixasse ser o fervoroso nacionalista que era.

Após mostrar todas as possibilidades de crítica sobre o afrancesado, o ridículo de sua posição e também de sua manifesta incompatibilidade de ‘ares’ com Brasil, faz com que a crítica se volte diretamente para ele, colocando na boca das duas moças da peça o comentário maldoso que todos ansiavam por fazer:

CARLOTINHA (*baixo*, a HENRIQUETA) – Que fátuo! (*Alto*) Vem, Henriqueta; vamos chamar mamãe para falar ao Sr. Azevedo.
 AZEVEDO – Então, deixa-me só?
 HENRIQUETA – Oh! Um homem como o senhor pode ficar só? Paris inteiro lhe fará companhia! (ALENCAR, 1977, p. 87)

Durante toda a peça, Azevedo tenta mostrar que Paris e seus encantos é mais importante que a vida no Brasil. Aponta, o antagonista, que em todos os aspectos o Brasil é desinteressante. O troco vem em forma de isolamento. À espera de Alfredo, as duas adolescentes impacientam-

³³ ‘Sem perceber’, Azevedo acerta na descrição que faz da Academia. Fundada pela Missão Francesa, chefiada por Lebreton, a Academia, até mesmo no projeto arquitetônico, é fruto francês.

se com a chegada de Azevedo e o condenam a ficar só, apenas com o pensamento de Paris, e completa: “CARLOTINHA – Suponha que está no *boulevard* dos Italianos”. Simbolicamente, por ser um afrancesado que detesta o país, Azevedo deve ser isolado dos jovens que, na peça, representam o futuro do país. Com efeito, o nacionalismo do romântico Alencar impinge sobre Azevedo as críticas mais fortes e cria um jogo imaginário que apresenta a personagem com um círculo vicioso crítico: é fútil porque está desagregado dos valores ‘campestres’ e calmos dos salões familiares e por preferir Paris? Ou é Paris que o transformou em fútil? Por onde adentrarmos na questão, a culpa de Azevedo é não amar e expressar o amor ao país. Seu desfecho é deveras singular nesse sentido e revela pontos interessantes nessa crítica constrangida de Alencar. Como vimos linhas atrás, a elite brasileira de meados dos oitocentos afrancesara-se de tal modo que seria impossível a crítica direta ao francesismo. A saída de Alencar é, com seus meios-tons, criticar àqueles que simplesmente se afrancesam de maneira irreflexiva, tornando-se frutos alienados que não amam o torrão natal. O desfecho de Azevedo é simbólico, tal indivíduo não poderia fazer parte da sociedade idealizada por Alencar, tal qual os poetas em Platão, ele, Azevedo, precisava ser expulso. No entanto, expulsá-lo, soaria de péssimo gosto para a comédia amena criada por Alencar e também soaria um tanto falso, pois, durante toda a peça (estranhamente), apesar do mal-estar provocado pelo francófilo, este sempre foi recebido com amizade por Eduardo. Seu fim só poderia ser o autoexílio, pois, sem esposa não teria chance na política e sem a política, só restava voltar para onde se sentia em casa, local que não era o Brasil, como atesta ao final: “AZEVEDO – Decididamente volto a Paris, meus senhores!” (ALENCAR, 1977, p. 98).

A crítica direcionada aos francófilos alienados, no entanto, já havia sido introduzida pela comédia de Martins Pena. *Os dois ou o inglês maquinista*, que vimos analisando neste capítulo, direciona-se também para um nacionalismo aguerrido, que, apesar das irresistíveis benesses estrangeiras, enaltece o amor pelo Brasil, ostentando um romantismo talvez não só maior do que aquele apresentado por Alencar. Evidentemente, como o tom de toda a comédia martimpenista, a crítica se faz com a exposição do problema.

CLEMÊNCIA – As mestras da Júlia estão muito contentes com ela. Está muito adiantada. Fala francês e daqui a dois dias não sabe mais falar português.

FELÍCIO, (*à parte*) – Belo adiantamento!

CLEMÊNCIA – É muito bom colégio. Júlia, cumprimenta aqui o senhor em francês.

JÚLIA – Ora, mamã.

CLEMÊNCIA – Faça-se de tola!

JÚLIA – *Bon jour, Monsieur, comment vous portez-vous? Je suis votreserviteur.*

JOÃO – *Oui.* Está muito adiantada.

EUFRÁSIA – É verdade.

CLEMÊNCIA, para Júlia – Como é mesa em francês?

JÚLIA – *Table.*

CLEMÊNCIA – Braço?

JÚLIA – *Bras.*

CLEMÊNCIA – Pescoço?

JÚLIA – *Cou.*

CLEMÊNCIA – Menina!

JÚLIA – É *cou* mesmo, mamã; não é primo? Não é *cou* que significa?

CLEMÊNCIA – Está bom, basta.

EUFRÁSIA – Estes franceses são muito porcos. Ora veja, chamar o pescoço, que está ao pé da cara, com este nome tão feio. (PENA, 2007a, p. 177-179)

Da mesma maneira que Alencar irá futuramente escrever, Pena coloca os problemas da francofilia alienada, fazendo o inverso do cearense. O escritor fluminense mostra que a classe abastada interessa-se apenas pelo que é *chic*, sem conseguir assimilar o que realmente havia de bom na fluência da língua francesa. À mãe pouco importa a cultura que poderia ser haurida em falar a língua de Balzac. A classe rica carioca estava apenas ávida por adquirir o máximo que pudesse advir do *outro* desejável em busca de apenas mostrar que estava próxima desse mundo europeu. Três pontos são fundamentais para entendermos a cena: o esquecimento da língua portuguesa, a preocupação das perguntas disparadas pela mãe e o *cou* polêmico. Primeiramente, a cena é um tanto encaixada na comédia, pois passa ao largo da trama. Apesar disso, serve para criar uma relação bastante interessante entre a aquisição da língua e a relação profunda com o bem cultural que a língua representaria. Lembra-nos o pianista criado por Machado de Assis que por mais que tentasse compor grandes obras à europeia, o máximo que conseguia executar eram polcas e marchinhas. A condenação pelo ridículo se dá da mesma forma personagem afrancesada de Alencar. O ridículo de, com a fluência da língua francesa, haver o esquecimento da língua materna. Essa passagem lembra bastante a personagem Azevedo uma vez que, tanto Clemência e sua filha quanto o primeiro, interessava apenas usar o francês como diferencial e a experiência com o *outro* desejável, ridicularmente, ser apenas para se exhibir em sociedade. Felício, o esclarecido, ante a ridícula afirmação (que não é negada por ninguém a quem Clemência se dirige) de que desaprender o português em detrimento de uma língua francesa era avanço, exclama: “Belo adiantamento!”. O próprio falso cognato de pescoço com uma parte pudenda em português causa a derrisão por mostrar a falsa condição intelectual de Clemência.

As duas peças, portanto, operam com o mesmo mecanismo de criticar àqueles que se acreditavam superiores aos brasileiros, incluindo aí costumes, língua e conceitos de família, apenas por serem falantes do francês ou frequentadores de França. A voz de Alencar se faz valer quando, numa das primeiras cenas de Azevedo e Pedro juntas na peça, ouvimos do escravo sobre Azevedo: “PEDRO (*baixo*): Rapaz muito desfrutável, Sr. Moço! Parece cabeleireiro da Rua do Ouvidor!” (1977, p. 53), retomando a figura do brasileiro que não merece respeito, que fustiga sua língua e tenta se diferenciar daqueles que não haviam ido a Paris ou falavam o francês, como mostramos no diálogo de Azevedo e Alfredo linhas atrás. O *outro* desejável, para os dois autores, só seria desejável realmente caso assimilação fosse feito sem a derrota do Brasil na conta. A presença do estrangeiro e a defesa do nacional toma corpo bastante na comédia de Martins Pena. Claro está que a defesa de Alencar é ampla e irrestrita em relação ao Brasil e à defesa dos valores nacionais. No entanto, Martins Pena, como a peça de um modo geral representa, prefere, em vez de discursar sobre, mostra o efeito dos problemas antes de criticá-los.

Uma das grandes características do teatro de Martins Pena é o uso de nomes de alguns personagens e a relação irônica ou não com a sociedade. Em *Os dois...* temos um Negreiro, cuja profissão clandestina já é denunciada pelo nome, temos uma Clemência que do adjetivo nada possui e temos, com uma peculiaridade tremenda um inglês chamada “Gainer” (ganhador), que significa beneficiário de algo. Para Martins Pena, como mostramos linhas atrás, os ingleses abusavam das excelentes condições de comércio no Brasil e também da predisposição de vários setores da sociedade em “aceitar” tudo o que fosse importado, apesar de não termos usos imediatos para tais aquisições. Foi assim com o piano que só tocava polcas e marchinhas, mas assim também o era com a vinda de produtos de quarta ou quinta necessidade para o nosso país. A relação quase que espiritual com os artigos, ideias e pensamentos leva ao famoso Padre Lopes Gama (Padre *Carapuceiro*) a expressar-se nos anos 1830 (*apud* SODRÉ, 1969, p. 202-3):

Qualquer francês, qualquer inglês, qualquer suíço, etc., qualquer abelha-mestra desses países aporta a Pernambuco, e não tendo outro gênero de vida, diz que vem repartir conosco das suas muitas luzes [...] em breve irão saindo desses focos de heterodoxia, uns socinianos, outros anabatistas, outros presbiterianos, outros metodistas, etc.”

Freire, em *Sobrados e Mucambos*, chama de mistificação em larga escala a aura que pairava sobre os artigos do velho continente. A maior parte dos comerciantes de artigos começa a

colocar o adjetivo: inglês, francês ou simplesmente ‘importado’ em todo o que era comercializado no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. Diz o sociólogo que

O brasileiro, mal saído das sombras do sistema patriarcal e da indústria caseira, deixou-se estontear da maneira mais completa pelos brilhos, às vezes falsos, de tudo que era artigo de fábrica vindo da Europa. Um menino diante das máquinas e das novidades de Londres e de Paris. A situação atenuou-se com a competição: casas suíças e alemãs e não somente francesas vendendo artigos de luxo e de sobremesa. Mas a exploração continuou até o meado do século. Os anúncios de dentistas, de mágicos e sonâmbulos, de mestres de música e de dança, de professores, de retratistas, de tinturas para a barba, de remédios, de cozinheiros, deixam suspeita de muita charlatanice da parte dos europeus, agindo sobre meio tão fácil de explorar, tão fascinado pelo prestígio místico do inglês, do francês, do italiano, do alemão, da máquina, da novidade europeia, do teatro em vez do carrossel, da festa de igreja em lugar da corrida de touros. (1997, p. 1012)

A relação entre os estrangeiros, principalmente sobre os produtos e os “engenhos” importados, serão alvos da crítica de *Os dois ou o inglês maquinista*. Com seus empreendimentos mirabolantes, a “machine”, Gainer é alvo tanto das críticas sobre a família, como já mostramos, como também representará a figura do inglês aproveitador, que apenas usa o solo nacional para enriquecer. A discussão em Pena, no entanto, é ambígua. De um lado, Gainer é ridicularizado pelas vestimentas e pelo próprio ridículo das “máquinas”, mas, de outro, a comédia mostra a relativa deferência que as demais personagens concedem ao inglês. Ora, é a ele que Clemência escolhe para casar e dirigir seus negócios, e, também, Gainer informa que seus requerimentos, por mais disparatados que possam parecer, são acolhidos pelos deputados. Além de Gainer ser recebido com circunstância na casa da viúva. Para Marlyse Meyer (1991, p. 122), o possível casamento de Gainer com Clemência é uma alusão à aliança que aqui e acolá, na sociedade brasileira, já iniciava a se firmar entre a “[...] incipiente burguesia da jovem nação e os estrangeiros, introdutores e aproveitadores da modernidade capitalista”. A discussão também recai sobre aqueles “adoradores” do estrangeiro que consumia tudo o que vinha de fora. Vejamos como Martins Pena apresenta Gainer:

GAINER – Vem fazer meu visita.
 D^a. CLEMÊNCIA – Muito obrigada. Há dias que o não vejo.
 GAINER – Tenha estado muita ocupado.
 NEGREIRO, *com ironia* – Sem dúvida com algum projeto?
 GAINER – Sim. Estou redigindo uma requerimento para as deputados.
 NEGREIRO e CLEMÊNCIA – Oh!
 FELÍCIO – Sem indiscrição: Não poderemos saber...
 GAINER – Pois não! Eu peça na requerimento uma privilégio por trinta anos para fazer açúcar de osso.

TODOS – Açúcar de osso!
 NEGREIRO – Isto deve ser bom! Oh, oh, oh!
 CLEMÊNCIA – Mas como é isto?
 FELÍCIO, *à parte* – Velhaco!
 GAINER – Eu explica e mostra... Até nesta tempo não se tem feito caso das osso, estuindo-se grande quantidade delas, e eu agora faz desses osso açúcar superfina...
 FELÍCIO – Desta vez desacreditam-se as canas.
 NEGREIRO – Continue, continue.
 GAINER – Nenhuma pessoa mais planta cana quando souberem minha método.
 CLEMÊNCIA – Mas os ossos plantam-se?
 GAINER, *meio desconfiado* – Não senhor.
 FELÍCIO – Ah, percebo! Espremem-se. (*Gainer fica indignado.*)
 JÚLIA – Quem é que pode espremer osso? Oh! (*Felício e Mariquinha riem-se*)(PENAA, 2007, p. 153-155)

Desde o início, a figura de Gainer é construída como um aproveitador. Corteja Mariquinha pelo dote e, ao saber do ‘amor’ de Clemência por ele, troca rapidamente a filha pela mãe. Por se tratar de uma comédia *sui generis*, a crítica sobre Gainer também atinge, vez por outra, o eco do exterior. Uma relação bastante forte de um meio tom, como se o que se fala sobre os tipos representados no palco ecoasse nas falas das personagens. Explicando melhor, a crítica ao Gainer é a crítica ao inglês aproveitador que a cidade do Rio de Janeiro já começava a conhecer. As reações de Gainer corroboram isso. Em uma cena travada entre Gainer e Felício temos justamente essa relação extratextual. Importa bastante para entendermos o porquê de a cena iniciar-se de chofre que, na cena anterior, as didascálias apontam que Felício e Gainer circulam pelo palco conversando reservadamente. Eis a cena:

FELÍCIO – Estou admirado! Excelente idéia! Bela e admirável máquina!
 GAINER, *contente* – Admirável, sim.
 FELÍCIO – Deve dar muito interesse.
 GAINER – Muita interesse o fabricante. Quando este máquina tiver acabada, não precisa mais de cozinheiro, de sapateira e de outras muitas officias.
 FELÍCIO – Então a máquina supre todos estes officios?
 GAINER – Oh, sim! Eu bota a máquina aqui no meio da sala, manda vir um boi, bota a boi na buraco da maquine e depois de meia hora sai por outra banda da maquine tudo já feita.
 FELÍCIO – Mas explique-me bem isto.
 GAINER – Olha. A carne do boi sai feita em *beef*, em *roast-beef*, em fricandó e outras muitas; do couro sai sapatias, botas...
 FELÍCIO, *com muita seriedade* – Envernizadas?
 GAINER – Sim, também pode ser. Das chifres sai bocetas, pentes e cabo de faca; das ossas sai marcas...
 FELÍCIO, *no mesmo* – Boa ocasião para aproveitar os ossos para o seu açúcar.
 GAINER – Sim, sim, também sai açúcar, balas da Porto e amêndoas.

FELÍCIO – Que prodígio! Estou maravilhado! Quando pretende fazer trabalhar a máquina?

GAINER – Conforme; falta ainda alguma dinheira. Eu queria fazer uma empréstima. Se o senhor quer fazer seu capital render cinquenta por cento dá a mim para acabar a maquina, que trabalha depois por nossa conta.

FELÍCIO, *à parte* – Assim era eu tolo... (Para Gainer - Não sabe quanto sinto não ter dinheiro disponível. Que bela ocasião de triplicar, quadruplicar, quintuplicar, que digo, centuplicar o meu capital em pouco! Ah!

GAINER, *à parte* – Destes tolas eu quero muito. (PENA, 2007a, p. 167-169)

O que é dito tanto por Felício quanto por Gainer ecoa a questão das relações com produtos, inventos, etc. O Brasil que, ante a potente Europa, ainda era “um menino”, deveria ser defendido por esse tipo de cego amor ao que vinha de fora, como será repetido também na peça *O demônio familiar*. Mais uma vez, o jogo cênico criado pelas indicações das falas é fundamental para a criação de atmosfera própria para o ridículo: *contente*, de Gainer e o *com muita seriedade*, de Felício, mas também os apartes feitos pelas duas personagens. Como se já estivesse desconfiado de sua fama de interesseiro e de estelionatário, Gainer imediatamente se enfurece ao saber que as pessoas estão comentando sobre ele:

FELÍCIO – Mas veja como os homens são maus. Chamarem ao senhor, que é o homem o mais filantrópico e desinteressado e amicíssimo do Brasil, especulador de dinheiros alheios e outros nomes mais.

GAINER – A mim chama especuladora? A mim? By God! Quem é a atrevido que me dá esta nome?

FELÍCIO – É preciso, na verdade, muita paciência. Dizerem que o senhor está rico com espertezas!

GAINER – Eu rica! Que calúnia! Eu rica? Eu está pobre com minhas projetos pra bem do Brasil.

FELÍCIO, *à parte* – O bem do brasileiro é o estribilho destes malandros... (Para Gainer- Pois não é isto que dizem. Muitos crêem que o senhor tem um grosso capital no Banco de Londres; e além disto, chamam-lhe de velhaco.

GAINER, desesperado – Velhaca, velhaca! Eu quero mete uma bala nos miolos deste patifa. Quem é estes que me chama velhaca?

FELÍCIO – Quem? Eu lho digo: ainda não há muito que o Negreiro assim disse.

GAINER – Negreira disse? Oh, que patifa de meia-cara... Vai ensina ele... Ele me paga. Goddam!

FELÍCIO – Se lhe dissesse tudo quanto ele tem dito...

GAINER – Não precisa dize; basta chama velhaca a mim pra eu mata ele. Oh, que patifa de meia-cara! Eu vai dize a commander do brigue Wizar³⁴ que este patifa é meia-cara; pra segura nos navios dele. Velhaca! Velhaca! Goddam! Eu vai mata ele! Oh! (*Sai desesperado.*)

(PENA, 2007a, p. 169-170)

³⁴ O navio Wizar (no texto WizarT), que capturava os navios dos traficantes, existiu realmente. Segundo relato encontrado por Marlyse Meyer foi o Wizar que efetivou a primeira captura de um navio de tráfico rumo à África. O navio foi apresado a poucas milhas do Porto do Rio de Janeiro, em 1840. Cf. MEYER, 1991, p. 103.

Podemos apontar que o protecionismo expresso por Pena é justamente uma das grandes inclinações do Romantismo, valorizar o nacional e proteger a cultura local. Há aqui uma ligação intencional bastante forte com o nacionalismo de Alencar, pois os dois autores se preocupam em como as pessoas recebem as influências estrangeiras. Além disso, tal preocupação também pode ser entendida como uma reprodução literária da ojeriza às mudanças que era encampada pela sociedade patriarcal brasileira, como mostramos linhas atrás. Afastando o estrangeiro, afastaríamos também os avanços tecnológicos que tirariam do páreo a indústria caseira e também qualquer sopro revolucionário e ideológico que por ventura seria trazido por estes estrangeiros. Tal inclinação nas obras românticas é análoga ao interesse em afastar novidades que modificassem a estrutura social brasileira. Postura que é defendida pelo próprio Alencar e que tencionava manter o equilíbrio social. São pontos que se coadunam com o ideário conservador da época, como podemos exemplificar com uma passagem já famosa de um membro da Comissão de Inquérito sobre o Meio Circulante:

Antes bons negros da costa da África para cultivar nossos campos férteis do que todas as tetéias da Rua do Ouvidor, do que vestidos de um conto e quinhentos mil-réis para as nossas mulheres, do que laranjas a quatro vinténs cada uma em um país que as produz quase espontaneamente, do que milho e arroz, e quase tudo que necessita para o sustento da vida humana, do estrangeiro; do que finalmente empresas mal-avisadas, muito além das legítimas forças do país, as quais, perturbando as relações da sociedade, produzindo uma deslocação de trabalho, têm promovido mais que tudo a escassez e alto preço de todos os víveres. (*apud* SODRÉ, 1969, p. 202).

É justamente essa relação um tanto ambígua com o nacional, com a defesa do nosso que convivia ao lado da importação do estrangeiro que será a tônica de muitas comédias românticas. A criação de uma ética que regeria a família patriarcal é comum aos dois autores. Se temos, por exemplo, em Alencar, o tom solene de um professor, em Martins Pena temos a ética propagada com exemplos vivos, mas os fins são os mesmos: levar o Brasil à maioria. Este ponto é uma das zonas de contato ideológico entre o teatro de meados do século XIX (numa tradição que irá continuar até Azevedo). É a conclusão a que chega Sábato Magaldi na sua análise sobre Martins Pena e o teatro de comédia do século XIX, quando afirma:

Numerosos traços da comédia de Martins Pena reaparecem nos sucessores, conservando o seu eco e as qualidades mais autênticas. Pode-se afirmar que os textos de reais méritos que se distinguem na segunda metade do século passado [século XIX] nascem de uma sugestão contida em suas farsas despretensiosas. Nelas está o exemplo das possibilidades dramáticas indicadas pelo cotidiano, com a abundante parcela de ridículos e absurdos. O

sentimento nacional, que já se opõe à sede de lucro e à falta de assimilação estrangeiras, sugerirá novas obras, que irão alicerçando a pesquisa, em nossos dias, de uma completa individualidade brasileira [...]. No repúdio aos erros, nas diversas esferas do país, a comédia de Martins Pena pode ser considerada uma escola de ética antecipando esse papel que o teatro assumirá, conscientemente, mais tarde. (2004, p. 61-62).

Não há a negação pura e simples do que é estrangeiro. No panorama ético criado por Martins Pena e continuado por Alencar, é preciso refletir sobre o que fazer com os produtos culturais importados. É a mesma conclusão a que chega Vilma Âreas no seu seminal *Na tapera de Santa Cruz* (1987, 150): “[havia] *mania* dos nacionais por produtos alienígenas, quaisquer que fossem eles. Não resta a menor dúvida que tal fato contradizia o empenho dos nacionalistas em traçarem o “perfil autêntico” da jovem nação que se formava.” A defesa e a idealização do Brasil é justamente uma maneira de mostrar para sua própria população o Brasil. Construir um ideal de nacional foi abraçado pelos dois autores, idealizando o que havia, romantizando o Brasil.

O desfecho das duas peças no tocante ao estrangeira também é semelhante: para o aficionado pela França, Azevedo, o autoexílio; para o inglês Gainer, a expulsão da casa de Clemência. Passemos ao próximo ponto do nacional. A escravidão de uma etnia.

3.3. *A ignomínia*: representação do Brasil escravo

Acreditamos que já podemos começar a vislumbrar que entre a peça de Martins Pena e a peça de Alencar há relações de conteúdo e de possibilidades bastante próximas. Parece-nos ficar cada vez mais evidente que a separação feita pela grande parte dos críticos teatrais se deve mais a uma separação de outros gêneros do teatro romântico (tais como o melodrama e as tragédias) do que da comédia de costumes. A intenção de apresentar uma sociedade ideal, com costumes a serem seguidos pelo público real das peças está em Martins Pena e em Alencar. Os dois tiveram como intenção criar um Brasil ideal, que pudesse expurgar os problemas que, se acreditava, atrasavam o Brasil, tais como: o estrangeirismo, a falta de amor pelo país, a degradação da família e o casamento arranjado ou por interesse. Com segurança, traçamos tal paralelo. Fizemos isso em decorrência de seus trabalhos com o cotidiano e com a comédia. Vilma Âreas chega a indicar que o primeiro, Pena, só pôde tratar com tanto afinco a nacionalidade em decorrência do suporte escolhido e do alvo visado (o cotidiano). Nas suas palavras:

A comédia era (e talvez ainda o seja) uma forma pouco legitimada de arte, portanto deixada em relativa liberdade para abordar (até por convenção de gênero) aspectos considerados indignos do grande teatro (ou o *profundo*, como quer Bandeira) é o maior exemplo: banido dos temas altos, é, contudo, matéria por excelência da comédia. No entanto, o mais extraordinário por de ser também o mais cotidiano, e o mais estranho, frequentemente mais banal. (ÂREAS, 1987, p. 151)

O cotidiano do Brasil nos oitocentos é a inspiração da comédia: o estrangeiro, a família e a escravidão. Este último se configura como o outro indesejável aludido por Flávio Aguiar e um dos aspectos mais importante para o entendimento do século XIX.

A representação desse outro indesejável será um dos temas de maior importância nas discussões de nacionalidade do século XIX. O tópico da escravidão, herança colonial e agrária, mas que se fazia presente em todos os âmbitos das cidades brasileiras, pequenas ou grandes, do litoral aos interiores, recebeu apoio para sua permanência ou a crítica à sua existência. A presença dessa prática é a garantidora da estabilidade social pois pouco havia de ascensão ou decadência de classes graças ao regime escravocrata ligado às elites possuidoras de terra (Cf. ÂREAS, 1987, p. 153)

Segundo Iná Camargo Costa, em artigo já por nós citado, desde o início de sua trajetória teatral, Martins Pena trabalha com a questão do sofrimento do negro numa sociedade patriarcal e escravista. Já em *O juiz de paz na roça*, a sua primeira peça, a figura do negro é exposta com as várias nuances de sua posição na sociedade (à margem). Na cena em que se iniciam os obtusos julgamentos do magistrado interiorano, Costa (1989, p. 10) informa:

O primeiro caso envolve o casal Inácio José e Josefa Joaquina contra o negro Gregório. Este, com uma umbigada, teria agredido a mulher. Por causa disso, o casal quer nada menos que a pena de degredo para o negro, o que de imediato põe em cena o cômico e o absurdo, cuja raiz está no arbítrio e na violência reinantes. É evidentemente cômico que alguém se dirija a um juiz de paz para reclamar de uma hipotética umbigada (*in dubita pro réu*, já que este repudia a acusação com veemência, alegando que não dá umbigada em bruxas). O absurdo está na desproporção entre crime e castigo, o que diz muito sobre a nossa propalada “democracia racial” e certamente faz rir desses brancos “justiceiros”.

Daí, Costa infere que já há a grande questão das relações inter-raciais (a umbigada como indicação de interesse social), mas também a disparidade do castigo para o negro. A

cena termina com Inácio informando que irá tomar satisfações com o negro fora do recinto da justiça e o Juiz de Paz ridicularmente mostrando que a conciliação foi feita:

JUIZ — Está bom, senhora, sossegue. Sr. Inácio José, deixe-se destas asneiras, dar umbigadas não é crime classificado no Código. Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais umbigadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com as leis às costas e meto-o na cadeia. Queiram-se retirar.

INÁCIO JOSÉ, *para Gregório* — Lá fora me pagarás.

JUIZ — Estão conciliados. (*Inácio José, Gregório e Josefa saem.*)
(PENA, 2007a, p. 24)

Ou seja, desde o início de seu trabalho, a questão do negro e da escravidão é tratada por Pena de maneira mais às claras que o usual. A peça que ora analisamos, *Os dois ou o inglês maquinista*, foi censurada logo após a estreia justamente por criar um universo em que a escravidão não é tingida por uma camada reconfortante de estabilidade. O escravo em Martins Pena é tratado como um produto, que sofre, é humilhado, cujo sofrimento é aprovado por boa parte da sociedade ficcional. Pôr em cena o negro é uma das constantes durante o Romantismo, seja com a crítica ao estatuto da escravidão (como farão, após Pena, Eiró e Alves, por exemplo) ou criticando o próprio escravo, atribuindo a ele a culpa por conspurcar os lares e tramar vinganças (*As vítimas algozes*, de Macedo, parece-nos um exemplo satisfatório dessa tendência), principalmente porque é, durante o Romantismo, que a nacionalidade, que até então nunca havia sido sequer questionada, é posta em cheque. O Brasil, para os intelectuais do século XIX, esteve sempre um compasso atrasado em relação aos europeus em decorrência da mancha indelével no sentimento nacional: o escravo. Este será o que relacionará a todos os estatutos de poder no Império.

Silenciosamente, a peça *Os dois ou o inglês maquinista* coloca no palco as tramas que envolvem a escravidão desde seu início. Primeiramente é preciso reforçar a ironia de Martins Pena em criar os nomes. Falamos já de Gainer (ganhador), mas eis que surgem mais dois nomes bastante interessantes: Clemência e Negreiro. Clemência, com seus atos inclementes, apresenta um ridículo em todos os aspectos. Negreiro tem seu nome a partir de sua profissão, é traficante de escravos. Provavelmente Pena, ao criar a personagem, quis reforçar, a todo instante o caráter ilegal da sua profissão, contrastando com a presença bem-vinda dele nos círculos de amizade de uma família aristocrática. A própria presença desse tipo de profissional em “casa de família” já demonstra que, em todos os aspectos, o tráfico de escravos era tolerado. As leis e convenções sobre a matéria assinadas após a chegada da família real ao Brasil não passavam de uma espécie de teatro para “Inglês Ver”. Apesar de

ainda não existir a *Bill Aberdeen*, durante a primeira metade do século XIX, vários foram os tratados assinados para impedir e também para tornar crime o tráfico. Basta que lembremos dos principais fatos pré-Aberdeen:

1810 – Pelo Tratado de aliança e amizade com a Grã-Bretanha, os portugueses se comprometem, num certo prazo, a não transportar negros para o Brasil; tem início o contrabando, com a duplicação do preço das peças (negros importados) com a conivência das autoridades.

1823 – Convenção adicional entre Portugal e Inglaterra declara que a simples presença de indícios bastaria para acreditar que uma embarcação fosse empregada no tráfico.

1825 – Tratado de reconhecimento da independência entre Brasil e Portugal, contendo uma cláusula pela qual o Brasil se comprometia em regulamentar e abolir ulteriormente o comércio das escravaturas nas costas da África.

1826 – Convenção entre Brasil e Grã-Bretanha, declando que ficaria proibidos aos brasileiros o tráfico nas costas da África três anos depois de ratificada; a continuação desse comércio seria tratada como pirataria; ratificações trocadas em Londres em 13.3.1827, de sorte que a partir de 1830 o tráfico deixou de ser no Brasil atividade lícita; o nacionalismo escravocrata levantou-se contra D. Pedro I por causa da Convenção.

1831 – Lei regencial declarava livres todos os escravos que entrassem no território ou portos do Brasil, vindos de país estrangeiro, tornava ilegal o tráfico de escravos para o Brasil, impunha penas aos infratores e os obrigada a reexportar os indivíduos entrados.
(ALMEIDA, 2001, p. 322)

Ou seja, desde 1830 era crime o tráfico. No entanto, a peça *Os dois ou o inglês maquinista* e a própria profusão de tratados e convenções³⁵, aponta para a ineficácia de tais dispositivos. O que entra em cena, para burlar essas convenções, é a influência dos traficantes (ricos, como o *Negreiro*, de Pena) e a conivência das autoridades. Jorge Caldeira aponta que se travava de um jogo duplo, pois, em decorrência das facilidades conseguidas quando a *Royal Navy* escoltou el-Rei em sua fuga para o Brasil em 1808, os ingleses fingiam não ver a criminalidade e faziam vista grossa em suas rondas ao longo de nossa costa. Nas palavras de Caldeira (1995, p. 209):

[...] o interesse na manutenção dos grandes privilégios comerciais faziam com que eles [os ingleses] fossem moderados no assunto, preferindo as pressões diplomáticas e as soluções negociadas. Criava-se assim um jogo dos contentes, no qual os brasileiros adotavam umas tantas posturas de fachada, que os ingleses fingiam aceitar. Eram as medidas “para inglês ver”,

³⁵ Consultar Paulo Roberto de Almeida (2001, p. 322ss) para uma ideia da dimensão da quantidade de documentos que proibiam e criminalizavam o tráfico durante a primeira metade dos oitocentos.

feitas para serem desobedecidas sem maiores constrangimentos. O tráfico ficava proibido, mas os desembarques “secretos” de escravos em pleno porto do Rio de Janeiro continuavam. Mesmo quando eventualmente avisado de um deles, o chefe de polícia da Corte, Eusébio de Queirós, e seus soldados sempre se atrasavam na hora de prender os traficantes [...] Com esse acordo tácito entre as partes, o tráfico seguia seu ritmo normal. Em média, os traficantes traziam cerca de 20 mil escravos por ano, suficientes para abastecer os fazendeiros de todo o país.³⁶

A classe dos traficantes, conforme apontam os viajantes do século XIX, faziam parte do mais alto círculo de poder do Brasil. Os verdadeiros ricos eram os traficantes que, com a proibição, conseguiam lucros exorbitantes. De acordo com relatos coletados pelo historiador inglês Leslie Bethell, à sociedade brasileira de meados dos oitocentos cabia apenas aceitar já que o tráfico, além de ser feito pelos mais poderosos, contava com a condescendência das leis e das pessoas. Em janeiro de 1847, o Barão de Cairu, que à época era Ministro dos Negócios Estrangeiros, “jogava a toalha”:

Não sei de ninguém que o pudesse ou que o tentasse, e quando 99 homens em cada 100 estão envolvidos nele, como se pode fazer? ... O vício corroe o próprio cerne da sociedade. Quem é tão requestado, quem é tão festejado nesta cidade quanto Manuel Pinto [da Fonseca]? Você sabe que ele é, por excelência, o grande comerciante de escravos do Rio. E, no entanto, ele e dezenas de comerciantes de escravos menores vão à Corte – sentam-se às mesas dos cidadãos mais ricos e mais respeitáveis – têm cadeiras na Câmara como nossos Representantes e têm voz até no Conselho de Estado. Eles têm aumentado em vigilância, perseverança e audácia – aqueles que eles não ousam eliminar, compram. Ninguém ganha dinheiro tão facilmente ou o gasta tão prodigamente – o que eles tocam transforma-se em ouro. Levam tudo de roldão. Você conhece o horror pessoal que tenho por este maldito tráfico, mas com homens dessa espécie com que tratar, que vou fazer, que posso fazer? ... por onde começo? Com meus colegas, inútil. Com o Conselho, não me escutariam. Na Câmara, chamar-me-iam de traidor. Nas ruas, seria apedrejado. Não posso consentir em ser O Homem no Brasil de quem todos os seus compatriotas se afastariam com desprezo e aversão. *Não porei o guiso no gato.* (apud BETHELL, 2002, 330)

Na peça, a normalidade com que se trata o regime do tráfico é notória desde o início. Na sala ricamente decorada de Clemência, travam uma conversa Felício, Clemência e Negreiro. Com descontração, os três conversam sobre amenidades, como a carestia dos produtos. A filha

³⁶ Por se tratar de um período posterior ao de que nos ocupamos, as mudanças legislativas ocorridas na metade do ano 1850 não serão por nós tratadas. Para verificas as mudanças mais significativas, ver: CALDEIRA, 1995, p. 209-219. Ressaltemos, no entanto, que na década de 1840-1851 mais de trezentos mil africanos tenham desembarcado nas costas brasileiras. Ver BETHELL, 2002, p. 437-446.

mais nova de Clemência compra um doce de um escravo de ganho, etc. Como quem quer tirar uma dúvida, Felício muda o conteúdo da conversa ao fazer uma pergunta a Negreiro:

Felício: Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a seu bordo trezentos africanos?

Negreiro: A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem-feito, para não ser tolo. Quem é que nesse tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes.

Felício: Condescendentes porque se esquecem de seu dever!

Negreiro: Dever? Perdoe que lhe diga: ainda está muito moço... Ora, suponha que chega um navio carregado de africanos e deriva em uma dessas praias, e que o capitão vai dar nisso parte ao juiz do lugar. O que há de este fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder de modo seguinte: Sim senhor, Sr. Capitão, pode contar com a minha proteção, contanto que V. Sa. ... Não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, destes que não sabem onde têm a cara e vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão responda-lhe [...] Não senhor, não consinto! Isto é uma infame infração da lei [...] O que lhe acontece? Responda.

Felício: Acontece de ficar na conta de íntegro juiz e homem de bem.

Negreiro: [...] fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa. E no entanto vão os negrinhos para um depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de quem mais se depende, ou que tem maiores empenhos. Calemo-nos, porém, que isto vai longe. (PENA, 2007a, 146-147).

A presença de Negreiro na casa e sua conversa informando como se dá a questão das transações que envolvem o tráfico de escravos, costura o problema da escravidão à família. Temos aí a família, que se mostra desinteressada em cumprir as leis do estado e, sem relutância alguma e com deferência e naturalidade recebe Negreiro. Há também a questão da autoridade jurídica. Negreiro defende a corrupção desta, pois a pobreza, para ele, é o pior dos defeitos, isso corroborado por sua própria profissão que, a despeito da ilegalidade, era um dos mais lucrativos ramos à época. A cena também sinaliza a questão do favor: “de quem mais se depende”, já adianta os meios da transação que serão discutidos mais tarde na peça. Vemos a figura da voz do brasileiro ilustrado (para muitos críticos da peça, Felício é a voz autoral), que é Felício, lutando, como o Barão de Cairu, contra a invencível instituição da escravidão. A presença do escravo, nas duas peças, é a figura central da discussão. O poder que emana da posse de alguém gera na peça de Pena uma comédia amarga, a todo o instante lembrando a chaga da escravidão e dos malefícios aos escravizados e, por que não, aos donos de escravos e ao próprio Brasil. Se, em Alencar, como iremos ver linhas abaixo, a escravidão conspurca a família, em Pena a discussão é mais aprofundada e conspurca em todos os níveis o Brasil, pois, como aponta Schwarz, a prática do favor é gerada a partir da relação entre os

proprietários de terra (e de gente) com aqueles que não possuem e assim gira a roda dos problemas. Possuir um escravo não era só status, mas representava algo tão naturalizado que, quando questionado, era de pronto rechaçado. Na sequência da cena acima, podemos ver como se dá a relação entre as instâncias de poder e as famílias ricas no processo de aquisição ilegal de escravos e também, pelos comentários de Negreiro e Clemência, parece-nos que eles acreditavam que Felício fosse apenas um mero sonhador, bastando tempo para que a realidade e as necessidades o fizessem repensar sua crítica às instituições que apoiavam o tráfico:

NEGREIRO, para Clemência – Daqui a alguns anos mais falará de outro modo.

CLEMÊNCIA – Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara que recebi ontem na Casa da Correção?

NEGREIRO – Pois recebeu um?

CLEMÊNCIA – Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.

NEGREIRO – Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh!

CLEMÊNCIA – Seja lá o que for; agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele.

FELÍCIO – E minha tia precisava deste escravo, tendo já tantos?

CLEMÊNCIA – Tantos? Quanto mais, melhor. Ainda eu tomei um só. E os que tomam aos vinte e aos trinta? Deixa-te disso, rapaz. Venha vê-lo, sr. Negreiro.(2007a, p.148)

Aí temos dois pontos primordiais para a construção da crítica à sociedade feita por Pena. A própria transação, como chama Negreiro, que envolve e enreda estruturas familiares com estruturas políticas, jurídicas, etc., para o recebimento de um escravo cativo (oriundo possivelmente de alguma apreensão náutica). A crítica incide na mistura desregrada entre público e privado, troca de favores, tráfico de influência, etc. Além de tudo, como faz notar Felício, não havia necessidade material do escravo. Artigo de luxo, o escravo, neste ponto, funciona como mercadoria acumulável com o simples fim da posse. Numa posse desregrada que faz eco ao avarento de *Aulularia*. Revela, além de tudo, uma faceta de escravidão pouco explorada. Geralmente, ao falarmos de escravidão, vem em nossa mente a questão do uso do trabalho da exploração do homem à exaustão para mover a roda econômica. É a mesma conclusão a que chega Merlyse Meyer, quando, ao analisar a cena acima, arremata a questão com uma citação de um herdeiro de uma rica fazenda do Rio de Janeiro à época:

Um escravo não é só um agente de trabalho e de produção. É preciso desconhecer o coração humano para assim pensar, o escravo é um objeto de luxo, um meio de satisfazer certas vaidades e certos vícios da natureza do homem. Assim como a propriedade territorial tem certos atrativos, assim também o escravo oferece ao senhor um certo gozo de domínio e império, que está no coração humano, não sabemos se bem ou mal (*apud* MEYER, 1991, p. 117)

A possessão total, ocasionada pela escravidão, o poder sobre a vida e sobre a morte de alguém. A grande crítica que faz Pena (crítica total) é que a escravidão é a degeneração do Brasil, pois, incita apenas o pior no coração das pessoas e também imiscui na corrupção toda a sociedade. Naturalizada a escravidão, naturalizava-se a corrupção. E Clemência, com orgulho, mostra a todos àqueles que a visitam seu africano recebido da Casa de Correção (menos a Mr. Gainer). Numa cena já por nós comentada sobre o tópico da família, perceberemos o teor da crítica (evidentemente abolicionista de Pena) ao apresentar a violência que, embora apenas ouvida, mostra a aceitação total da violência da escravidão por todos e faz com que a violência destrua o bom humor da peça. Como se, ao mesmo tempo em que se desenrolam as peripécias amorosas de Felício e Mariquinha, a grande discussão, que era um tabu, fosse apresentada às vistas de todos:

[...]

CLEMÊNCIA: Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! (Esta cena deve ser toda muito viva. Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra - O que é isto lá dentro? (Voz, dentro: Não é nada, não senhora.) Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras! (A voz, dentro: Foi o cachorro.) Estas minhas negras!... Com licença. (Clemência sai.)

EUFRÁSIA – É tão descuidada esta nossa gente!

JOÃO DO AMARAL – É preciso ter paciência. (Ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas.) Aquela pagou caro...

EUFRÁSIA, gritando – Comadre, não se aflija.

JOÃO – Se assim não fizer, nada tem.

EUFRÁSIA – Basta, comadre, perdoe por esta. (Cessam as chicotadas.) Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. (Entra Clemência arranjando o lenço do pescoço e muito esfogueada.)

CLEMÊNCIA – Os senhores desculpem, mas não se pode... (Assenta-se e toma respiração.) Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me!

(PENA, 2007a, p. 164-165)

O ponto alto da cena é que ela apenas sonoriza o horror da violência, os espectadores nada veem. Também aponta que a posse do escravo é total e de nada adianta a escrava tentar

justificar, a surra é inevitável, tendo culpa direta ou não pelo incidente. Gomes (cf. 1988, p. 98) afirma que o próprio silêncio da cena ou o mínimo de palavras que é pronunciado serve para evidenciar a diferença de poder entre as duas faces da moeda da escravidão. A autora conclui sobre a cena que:

É uma cena que, evidentemente, não funciona só para fazer rir e que destoa da aparente irresponsabilidade do texto, uma vez que exhibe acintosamente um aspecto corriqueiro quanto depreciador do universo feminino escravocrata. A presença ausente dos escravos (marcada pela voz que dialoga com Clemência, dos bastidores) dá uma outra dimensão à cena teatral [...] (1988, p. 98-99)

Um aspecto forte do teatro martimpenista que não foi alcançado pela crítica posterior de Alencar. Com a inserção do negro em toda a circunstância problemática, Pena traz à baila a violência, a exploração do homem pelo homem. E, com o silêncio, o horror se torna acentuado. É o mesmo tom sombrio da cena em que Negreiro presenteia Clemência com um “meia cara” que chega num cesto (cena que foi um dos motivos que fizeram com que a peça fosse censurada após sua primeira representação³⁷):

(Entra NEGREIRO acompanhado de um preto de ganho com um cesto à cabeça coberto com um cobertor de baeta encarnada.)

NEGREIRO – Boas noites.

CLEMÊNCIA — Oh, pois voltou? O que traz com este preto?

NEGREIRO – Um presente que lhe ofereço.

CLEMÊNCIA – Vejamos o que é.

NEGREIRO – Uma insignificância... Arreia, pai! *(Negreiro ajuda ao preto a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo porém que este fica à vista dos espectadores.)*

CLEMÊNCIA – Descubra. *(Negreiro descobre o cesto e dele levanta-se um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica em pé dentro do cesto.)*

Ó gentes!

MARIQUINHA, ao mesmo tempo – Oh!

FELÍCIO, ao mesmo tempo – Um meia-cara!

NEGREIRO – Então, hem? *(Para o moleque - Quenda, quenda! (Puxa o moleque para fora.)*

CLEMÊNCIA – Como é bonitinho!

NEGREIRO – Ah, ah!

CLEMÊNCIA – Pra que o trouxe no cesto?

NEGREIRO – Por causa dos malsins...

CLEMÊNCIA – Boa lembrança. *(Examinando o moleque - Está gordinho... bons dentes...*

NEGREIRO, à parte, para Clemência – É dos desembarcados ontem no Botafogo...

CLEMÊNCIA – Ah! Fico-lhe muito obrigada.

NEGREIRO, para Mariquinha – Há de ser seu pajem.

³⁷ Cf. V. Arêas, 2006.

MARIQUINHA – Não preciso de pajem.
 CLEMÊNCIA – Então, Mariquinha?
 NEGREIRO – Está bom, trar-lhe-ei uma mucamba.
 (PENA, 2007a, p. 188-190)

A presença silenciosa do escravo, presenteado e examinado como mercadoria, que Clemência faz questão de mostrar, serve como mais exemplo da crítica ao reforço do encorajamento ao tráfico de escravos que era característico das famílias “de bem”. Como um fugitivo pelas ruas (malsins podem significar fiscais alfandegários, policiais), conta que trouxe o escravo dos desembarcados (é significativo o aparte em que ele conta isso, pois, ao que nos parece, da família só Clemência compactuava com os ideais de Negreiro) ilegalmente, mas que, pela própria naturalidade que comenta a origem do africano (É dos desembarcados ontem no Botafogo) mostra que os desembarques, proibidos e ilegais, eram do conhecimento comum. A cena, incomum nas peças de então, pois mostrava toda a transação e a humilhação do escravo, certamente apresentava um ineditismo e potencial que foi rapidamente percebido pelos legisladores, daí sua censura na sequência da primeira representação. O negro não era o ridículo. Eram ridículos Negreiro e a “mater familias” Clemência. O desenrolar da cena é também significativo porque mostra o porta voz da bondade na peça, Felício, tomando o partido do negro de ganho que trouxe no cesto o africano, pois, para o mocinho, Negreiro desrespeitou e maltratou o trabalhador. A discussão finaliza assim:

NEGREIRO, para o preto de ganho – Toma lá. (*Dá-lhe dinheiro; o preto toma o dinheiro e fica algum tempo olhando para ele.*) Então, acha pouco?
 O NEGRO – Eh, eh, pouco... carga pesado...
 NEGREIRO, ameaçando – Salta já daqui, tratante! (*Empurra-o.*) Pouco, pouco!
 Salta! (*Empurra-o pela porta afora.*)
 FELÍCIO, à parte – Sim, empurra o pobre preto, que eu também te empurrarei sobre alguém...
 NEGREIRO, voltando – Acha um vintém pouco!
 FELÍCIO – Sr. Negreiro...
 NEGREIRO – Meu caro senhor?
 FELÍCIO – Tenho uma coisa que lhe comunicar, com a condição porém que o senhor se não há de alterar.
 NEGREIRO – Vejamos.
 FELÍCIO – A simpatia que pelo senhor sinto é que me faz falar...
 NEGREIRO – Adiante, adiante...
 FELÍCIO, à parte – *Espera, que eu te ensino, grosseirão.* (Para Negreiro - O sr. Gainer, que há pouco saiu, disse-me que ia ao juiz de paz denunciar os meias-caras que o senhor tem em casa e ao comandante do brigade inglês Wizart os seus navios que espera todos os dias.
 NEGREIRO – Quê? Denunciar-me, aquele patife? Velhaco-mor! Denunciar-me? Oh, não que eu me importe com a denúncia ao juiz de paz; com este eu

cá me entendo; mas é patifaria, desaforo!
(PENA, 2007a, p.191-193)

A cena, que é cabal para a escolha de lado, põe em cena dois antagonismos: a retidão jacobina de Felício, que defende os mais fracos contra os opressores e arma punir os *dous* que são os antagonistas da peça; do outro lado o corrupto traficante Negreiro, que ofende os menores e faz parte da roda de corrupção do tráfico. Indiretamente a fala de Negreiro acrescenta mais polêmica na questão da corrupção das autoridades (pouco se importa com a denúncia, já que, “cá me entendo” com as autoridades). Durante toda a peça é o único momento que, diretamente e em cena, o negro interage. A espera do turno no diálogo reforça ainda mais o caráter submisso e triste do escravo que, à custa de seu trabalho, recebe tão pouco. Ressoa o contraste entre a carga valiosa que é o presente de Clemência, carregado pelo escravo e a recompensa pelo esforço, que é pífia. A força da crítica à escravidão reside na escolha de lado por parte do público. Certamente, o mocinho é o escolhido para a simpatia do público.

Em Alencar a situação é bastante diferente. Já vimos que Alencar, assim como boa parte da crítica teatral de então e parcialmente em nossa atualidade, não percebeu a potencialidade crítica e a própria urdidura das comédias de Martins Pena, principalmente em *Os dous*, mas é uma tendência de apresentar o sofrimento do mais fraco em todo o teatro de costumes de Martins Pena, tornando a apresentação do cotidiano como aspecto profundo, que regula a vida de nós todos, não apenas como cenário, mas como discussão. Mais uma vez, apresentamos a fala de Alencar sobre Pena:

Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia” (ALENCAR, In: FARIA, 2001, p. 470)

Desacreditando Pena, Alencar tomou para si também a missão de retratar os costumes e, fiel às premissas da cor local romântica, apresentou seu ponto de vista sobre a escravidão. Não nos surpreende que, ao lado de Pena, Alencar tenha sido um dos primeiros³⁸ a falar abertamente sobre a presença do escravo e da escravidão na sociedade brasileira. O ponto de vista de Alencar, no entanto, é o ponto de vista da proteção da família a todo custo, e o faz

³⁸ Após Pena e antes de Alencar, Macedo escreveu o drama *O cego*, peça que defendia ardorosamente a escravidão, apresentando o fiel escravo Daniel.

apresentando o escravo que, no teatro de Pena, mostra-se periférico e mudo, mas que em *O demônio familiar* é ativo e falante. Falemos de Pedro e sua peça.

O demônio familiar inscreve-se nas letras nacionais como uma das primeiras peças a discutir a questão da escravidão. Se Pena aborda o sistema mostrando como este corrompe a sociedade brasileira e coloca, lado a lado, famílias e criminosos (Negreiro), a peça de Alencar preza pelos problemas que os escravos podem causar em casas de famílias. Os escravos domésticos, e é só a eles que Alencar se dirige, são demônios familiares, pois, como aponta Eduardo ao final da peça: “Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das atenções da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica” (ALENCAR, 1977, p. 97). O viés escolhido, mostrar os males da escravidão para os mais interessados (aqueles que sofrem com o demônio familiar, Eduardo e seus pares), aponta que a escravidão torna-se ruim a partir do momento que inicia a prejudicar as famílias de bem. Assim como Clemência, as palavras de Eduardo soam diferentes de suas ações, pois como ele diz no segundo ato: “Sou tão pobre que te falte aquilo de que precisas? Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?”, mas não é assim que vê Pedro, pois, de início já ordena como o dono de Pedro e não como um amigo:

PEDRO – Está aí o tálburi, sim, senhor; carro novo, cavalinho bom.

EDUARDO – Agora veja se se larga outra vez. Quero tudo isto arrumado, no seu lugar; não me toque nos meus livros; escove esta roupa. Respeite-me os charutos. Quem abriu aquela janela?

CARLOTINHA – Fui eu, mano. Fiz mal?

EDUARDO – Não gosto que esteja aberta, o vento leva-me os papéis. (A PEDRO.) Fecha!

CARLOTINHA – Você outrora gostava de passar as tardes ali, fumando ou lendo.

EDUARDO – Até logo, Carlotinha. Moleque, não saia. (1977, p. 46)

A contradição entre o dizer e o fazer em Martins Pena gera o ridículo de Clemência, em Alencar, não. A falsidade de Eduardo mascara a própria condição da família patriarcal brasileira a respeito do escravo. Encobre o problema criado pela própria sociedade e, sob a retórica condescendente de Eduardo, mostra que os vitimizados são os familiares de Eduardo. O escravo é o culpado nesta conta, pois a família sempre fez o “melhor” para Pedro. A naturalidade entre o que pensa Eduardo que faz (tratar como amigo) e suas ações não é ridícula. A personagem, e todos os que estão ao seu redor, assim pensam também. De modo geral, a peça gira em torno das peripécias de Pedro, ludibriando a todos com sua astúcia. A própria esperteza de Pedro é algo a ser apresentado. Por se tratar de uma personagem

arlequinal é cativante, pois a todo o instante está no palco para divertir, quebrar a ordem, mas que, caso ocorra excessos, é castigado. Sua força reside em sua capacidade de perceber as fraquezas de cada indivíduo, aproveitando-se delas e também de absorver todo e qualquer conhecimento que lhe seja útil para empreitadas futuras. A grande questão trazida por Alencar é o malefício causado diretamente às famílias pela presença do escravo doméstico que, mesmo sendo trazido pelas famílias, enganam, roubam, surrupiam. Incide, Alencar, não sobre o problema do sistema escravocrata, mas, principalmente, sobre o que ele causa às famílias. E joga Pedro para o mesmo lado do indesejado Azevedo.

A figura de Pedro, ao que nos parece, é apresentada sobre a perspectiva da imitação dos valores da sociedade patriarcal. Assim, como ele percebe que, nas famílias, o dinheiro é a única via de salvação, infere que ao conseguir um casamento rico para qualquer um de seus senhores, sua ascensão social também ocorreria, pois, no sistema, a ascensão de um escravo por si mesmo seria mínima. Com todas as letras, o próprio Pedro revela seu intento, tornando-o ridículo, pois, ao fim e ao cabo, continuaria escravo sendo cocheiro ou *valet de chambre*, jogando a culpa para si de todo o problema familiar por um “sucesso ridículo”, que é repetido algumas vezes na peça. A primeira, numa conversa com Carlotinha, além de apresentação como cocheiro, a própria maquinação de Pedro desperta o ridículo:

CARLOTINHA – É melhor que arrumes o quarto de teu senhor, vadio!
(*CARLOTINHA senta-se e lê.*)

PEDRO – Isto é um instante! Mas nhanhã precisa casar! Com um moço rico como Sr. Alfredo, que ponha nhanhã mesmo no tom, fazendo figuração. Nhanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro cocheiro de nhanhã.

CARLOTINHA – Mas tu não és meu, és de mano Eduardo.

PEDRO – Não faz mal; nhanhã fica rica, compra Pedro; manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa: bota de canhão até aqui (*marca o Joelho*); chapéu de castor; tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, trás, zaz, zaz! E moleque da rua dizendo “Eh! Cocheiro de sinhá D. Carlotinha!”

CARLOTINHA – Cuida no que tens que fazer, Pedro. Teu senhor não tarda.

PEDRO – É já; não custa! Meio-dia, nhanhã vai passear na Rua do Ouvidor, no braço do marido. Chapeuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tundá arrastando só! Assim, moça bonita! Quebrando debaixo da seda, e a saia fazendo xô, xô, xô! Moço, rapaz deputado, tudo na casa do Desmarais de luneta no olho: “Oh! Que paixão!...” O outro já: “V.Ex.a passa bem?” E aquele homem que escreve no jornal tomando nota para meter nhanhã no folhetim.

CARLOTINHA – Oh! Meu Deus! Que moleque falador! Não te calarás?
(*Lê.*)

PEDRO – Quando é de tarde, carro na porta; parelha de cavalos brancos, fogosos; Pedro na boléia, direitinho, chapéu de lado, só tenteando as rédeas. Nhanhã entra; vestido toma o carro todo, corpinho reclinado embalçando:

“Botafogo!” Pedro puxou as rédeas; chicote estalou; tá, tá, tá; cavalo, toc, toc, toc; carro trrr!... Gente toda na janela perguntando: “Quem é? Quem é?”—“D. Carlotinha...” Bonito carro! Cocheiro bom!... E Pedro só deitando poeira nos olhos de boleeiro de aluguel.
(ALENCAR, 1977, p. 48)

A repetição da ordem de mandar Pedro trabalhar por Carlotinha (bem contrastada com a leitura ociosa de Carlotinha) que reforça o caráter “malandro” de Pedro e soma-se ao ridículo de Pedro usar trejeitos de fala. O ponto de vista da sociedade é que Pedro é esse sonhador, com alma e corpo de escravo. Não almeja nada mais que mudar de dono para ascender do quarto para a rua. Ser quase livre, mas não tanto, pois sabe que a liberdade não lhe pertence. Os “bondosos senhores” de Pedro não têm culpa de ele ser assim, mandrião e a escravidão o protege, pois, ele, dentro da estrutura familiar da casa, seria impunível. Estamos bem longe da crueza de Clemência. No entanto, não há crítica alguma à família que escraviza, nem tampouco à sociedade que defende. A Pedro é reservada toda a torpeza da peça, como apontou Capela (2000, p. 174-175) em seu estudo sobre a obra: “Sobre Pedro converge boa parte dos estigmas já então aplicados aos negros: a indolência, a desobediência, a negligência são alguns destes traços genéricos, a que se deve somar, no caso de *O demônio familiar*, e sustentando a rima, a ingerência.” Assim como é feito com Azevedo, a linguagem também será uma das divisores de água na relação maniqueísta construída por Alencar. A todo o instante, a linguagem de Pedro, onomatopaica e repleta de vícios de linguagem, aflui com seus Toc Toc, Tchá, Tchá, Trrrsss. Neste ponto, uma falha de coerência do texto, pois, se Pedro não consegue se expressar bem em língua portuguesa, Alencar o faz se expressar belamente em língua italiana e francesa: “Tra-la-la-la-la-la-la-la-tra!!/ Sono um barbero di qualità! / Fare la barba per carità!...” (1977, p. 62) ou “Parlez-vous français, monsieur?” (1977, p. 88).

A construção deste ‘ser à parte’, que se diferencia de todas as personagens da peça, servem para cada vez mais distanciar Pedro da família, distância *per se* que já era bastante alta em decorrência de sua condição de escravo, torna ainda mais crítica a permanência de Pedro na família.

A liberdade na peça é punição para o escravo Pedro, mas também rendição para a família de Eduardo, pois, ao libertar o escravo, as próprias mazelas da escravidão (a posse do outro), o destino de Pedro, não mais pertence ao *pater familias* Eduardo. De um só golpe, a paz familiar é reestabelecida e Pedro punido. Tal cena é construída de maneira bastante

relevante. Após informar que a casa brasileira possui um demônio familiar, Eduardo e toda a família dele iniciam as acusações a Pedro³⁹. A primeira parte da cena:

EDUARDO – Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das atenções da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. (ALENCAR, 1977, p. 97)

Com o reforço do oxímoro que dá nome à peça, percebemos o caráter eminentemente forte que é atribuído a Pedro. Na verdade, o próprio quiproquó da peça, que é criado a partir das artimanhas do criado, é construído para mostrar o poder que o escravo doméstico, aqui irmanado com o demônio, detinha sob a família. Afirmando que Pedro é um demônio que detém o poder de alegrar ou entristecer a família, Eduardo afirma ainda mais o problema do escravo doméstico, esquecendo (para seu benefício) que a própria sociedade brasileira engendrara tal ignomínia. Ora, parece dizer Eduardo, demos tudo ao escravo e só somos pagos com maldades. A humanização da escravidão (só há amor para o escravo) faz Eduardo reforçar, portanto, o caráter criminoso de Pedro (e dos escravos domésticos), pois os escravos teriam tudo para serem bons, mas são maus, apesar do carinho dispensado. O pensamento é similar ao já perpetrado por Macedo no seu *As vítimas algozes*, o qual põe na conta do escravizado o ônus da escravidão, transferindo a culpa:

VASCONCELOS – Tem toda a razão; a ele [Pedro] é que ouvi!

ALFREDO – Sim, não há dúvida.

CARLOTINHA – Eu adivinhava!...

D. MARIA – Como? Foste tu?

PEDRO – Pedro confessa, sim senhora.

D. MARIA – Mas para quê?...

PEDRO – Para desmanchar o casamento de Sr. Azevedo.

AZEVEDO – Que tal!

³⁹ Joaquim Nabuco, durante sua polêmica com Alencar, não se conforma com o fato de todos os personagens da peça serem ludibriados pelo malandro Pedro, analfabeto. Consideremos tal fato um problema na peça também, pois, dada a própria pouca conta que as personagens tem em relação a Pedro, piamente creem nele e em todos os seus esquemas. Importa reforçar que os esquemas versavam sobre temas caros a Eduardo e sua família, como o casamento. Ou seja, alguém que se tornara (depois das loucuras de uma vida libertina) tão sábio não teria se enganado tão facilmente como ele mesmo informa. Revela-se aí uma fraqueza na urdidura da peça. Além disso, o próprio escravo, fosse tão ruim, não confessaria nada.

VASCONCELOS – E para isso inventaste tudo o que me disseste?

PEDRO – E o que disse a Sr. Azevedo. Nhanhá Carlotinha nunca se importou com ele.

AZEVEDO – Assim, a flor?...

PEDRO – Mentira tudo.

ALFREDO E a carta?

PEDRO – Nhanhá mandava a sinhá Henriqueta.

HENRIQUETA – Então é esta!

ALFREDO – Mas a sobrescrita?

HENRIQUETA – Uma brincadeira!

ALFREDO – Perdão, D. Carlotinha!

CARLOTINHA – Não! O que eu sofri!...

EDUARDO – Por que, minha irmã? Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (PEDRO beija-lhe a mão.) (1977, p. 97-98)

Devemos ressaltar, também, que, apesar do perdão mútuo, um bode expiatório deveria haver. Viver com sua própria liberdade é a punição de Pedro. O final, ambíguo como toda a peça, versa pela visão da escravidão compartilhada pela sociedade e, ao que nos parece, pelo próprio Alencar. A crítica e a pregação do fim da escravidão doméstica existe, e é forte. Mas não para benefício do escravo e, sim, da família escravocrata. A repetição dos ‘crimes’ de Pedro servem para reforçar a punição. O que foi feito não pode ser punido, mas, a partir da alforria, Pedro sentirá a força da moral e da lei. O *laissez-faire* tupiniquim. Pedro, ao beijar a mão de Eduardo, reforça a benevolência de seu benfeitor. Eduardo, o super-personagem, agora é santificado e parabenizado por todos. As portas da casa grande se fecham para Pedro e ele terá que, no mundo altamente hostil, abrir uma senda no impenetrável sistema patriarcal brasileiro. Seu destino enunciado, que vai ser cocheiro em casa de major, mantém o escravo na porta dos fundos. A crítica ao problema e não as causas foi a mesma conclusão que chegou Heloisa Toller Gomes, que, ao finalizar sua análise sobre o negro no Romantismo, tema que ela busca também nas obras de Alencar, arremata:

Embora na comédia de Alencar haja uma crítica explícita às relações escravistas – que permitem o acesso ao lar de “demônios” como Pedro –,

não existe ali qualquer outra crítica à sociedade como um todo e aos valores por ela endossados. [...]

Dentro desse universo, a escravidão é mal a ser extirpado com suas nocivas práticas. A liberdade, longe de ser uma conquista merecida para o negro, transforma-se em ameaça. Através da ambígua concessão de liberdade, a sociedade senhorial (no caso a família de Eduardo) ativa e magnanimamente lava as mãos, recuperando a santidade de sua paz doméstica [...] e descarregando sobre o negro todas as consequências do passado. Existe, potencialmente, uma liberdade corretiva que Eduardo/Alencar didaticamente propõe e que é entusiasticamente aplaudida pelos demais personagens da peça – o próprio Pedro beija as mãos de Eduardo. (1998, p. 103).

As duas peças, portanto, optam pela não neutralidade ao falar do tema da escravidão. De um lado temos Pena, mostrando a exploração e o sofrimento do negro (até onde isso era possível), apontando para os erros e a corrupção que o sistema de escravidão traz no seu bojo. E Alencar, defendendo a extirpação do demônio familiar, para que se restitua a paz familiar. A culpa, para Alencar, é do negro. Importa, no entanto, informar que as duas peças tomaram uma posição sobre um problema do cotidiano que estava à vista de todos, erguendo aos palcos uma discussão moral que precisava ser tomada. Ou seja, as duas peças trouxeram discussões sobre a moral da escravidão. Décadas antes de Castro Alves e seu *Navio negreiro*.

3.4. *Certo perdeste o senso*: Didáscalias em debate

Não nos ficou bastante claro o que significa uma técnica de composição do texto para o teatro Realista (falaremos apenas da composição, visto que os espetáculos não são do nosso interesse imediato). Como teórico, Alencar (em citação parcialmente já feita por nós) elenca os principais elementos da técnica, características que serão basilares para a crítica teatral considerar *O demônio familiar* como pedra de toque da composição realista. Segundo o cearense:

[...] o tempo dirá que não existem muitas comédias sem um monólogo e um aparte, como o *Demônio familiar* [...]

Aquele autor [Dumas Filho] conheceu quanto era absurdo apresentar um homem falando consigo mesmo, tão alto que o público todo o ouvia, enquanto que o personagem que estava a seu lado nada percebia; querendo a naturalidade e unicamente a naturalidade, proscreeu esses recursos da arte antiga. (ALENCAR in: FARIA, 2001, p. 472)

Para Alencar, portanto, algumas características da representação realista são todas oriundas da teoria da quarta parede, de Diderot: ausência de apartes e monólogos. Tem razão o autor quando alude que, para modificação da cena no Brasil, não poderia haurir seus exemplos de autores como Martins Pena e Macedo, uma vez que, no primeiro, a didáscalia “à parte” é fundamental para a urdidura da cena. De acordo com Patrice Pavis (2005, p. 21), é “Discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público) [...] O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido “por acaso” pelo público [...]”. Tal procedimento pode ser percebido em várias cenas de *Os dois ou o inglês maquinista*. Eis alguns exemplos:

GAINER – Viva, senhor.

FELÍCIO – Oh, um seu venerador...

GAINER – Passa bem? Estima muito. Senhora dona Clemência foi passear?

FELÍCIO – Não senhor, está lá dentro. Queria alguma coisa?

GAINER – Coisa não; vem fazer minhas cumprimentos.

FELÍCIO – Não pode tardar. (*à parte* - Principie-se. (Para Gainer - Sinto muito

dizer-lhe que... Mas chega minha tia. (*à parte*- Em outra ocasião...

(PENA, 2007^a, p. 152)

FELÍCIO (*à parte*) – Assim era eu tolo... (Para [Gainer:]) Não sabe quanto sinto não ter dinheiro disponível. Que bela ocasião de triplicar, quadruplicar, quintuplicar, que digo, centuplicar o meu capital em pouco! Ah!

GAINER, (*à parte*) – Destes tolas eu quero muito. [...]

GAINER – Eu rica! Que calúnia! Eu rica? Eu está pobre com minhas projetos pra bem do Brasil.

FELÍCIO (*à parte*) – O bem do brasileiro é o estribilho destes malandros...

(Para Gainer - Pois não é isto que dizem. Muitos crêem que o senhor tem um grosso capital no Banco de Londres; e além disto, chamam-lhe de velhaco. (2007a, p. 169)

Nos dois exemplos, o recurso do aparte faz o cômico aflorar. A bem da verdade, principalmente no último trecho, é a mola da comicidade, criando uma espécie de diálogo privado entre personagem e público. A convivência do público, e a comicidade, aflora ainda mais porque, na fala de Gainer, ele demonstra não saber que está sendo ludibriado por Felício, podendo jurar que o brasileiro (mostrando que muitos outros já caíram no conto do inglês) está enredado em suas conversas. Guinsburg, Faria e Lima (2006, p. 35) informam que tal recurso é um dos mais antigos da convenção teatral o qual “Por estabelecer contrastes gritantes entre aquilo que o personagem diz para os outros em cena e para si mesmo, a sua eficácia cômica é garantida. O Realismo e o Naturalismo banira o aparte do palco por considerá-lo inverossímil [...]”. Ou seja, durante o interregno do Realismo no palco, o recurso

foi abandonado, dando vazão, como informa Alencar, a peças cuja forma prescindiria da chistosa técnica. Se, na teoria, Alencar propõe a forma de concepção realista, na peça que ora analisamos, como frisamos no capítulo anterior, ele apresenta os mesmos recursos do aparte, uma vez que, ao por em suas didáscalias a rubrica “*baixo*”, “*a meia voz*”, as quais, na cena, não são percebidas pela personagem que se encontra no mesmo ambiente, o efeito da convivência do público é o mesmo:

CARLOTINHA – Anda lá!...Oh! Meu Deus! Que desordem! Aquele moleque não arranja o quarto do senhor; depois mano vem e fica maçado.
 HENRIQUETA – Vamos nós arranjá-lo!
 CARLOTINHA - Está dito; ele nunca teve criadas desta ordem.
 HENRIQUETA - (*a meia voz*) – Porque não quis!
 CARLOTINHA - Que dizes?... Cá está uma gravata.
 [...] (ALENCAR, 1974, p. 43)

De maneira engenhosa, Alencar mascara seu aparte. Primeiro, muda o nome da rubrica para *meia voz*. É interessante que, num primeiro momento, poderíamos supor que tal rubrica não se caracterize como um aparte, mas, como nos parece, não seria um aparte apenas se não fosse dito para que o público ouvisse. O público ouve e, com o aparte, é criada a convivência do público que já na primeira cena percebe o amor de Henriqueta por Eduardo. Nas cenas mais cômicas tal recurso também é bastante utilizado por Alencar. Mais uma vez para reforçar o caráter “reclamão” de Pedro, criando convivência do público e provocando a derrisão:

EDUARDO (para a escada) – Entra, Azevedo! Eis aqui o meu aposento de rapaz solteiro; uma sala e uma alcova. É pequeno, porém basta-me!
 AZEVEDO – É um excelente appartement! Magnífico para um garçon... Este é o teu valet de chambre?
 EDUARDO – É verdade; um vadio de conta!
 PEDRO (a AZEVEDO, *em meia voz*) – Hô... Senhor está descompondo Pedro na língua francesa.
 [...]
 EDUARDO – Não há dúvida; mas não as comprei pelo nome, achei-as bonitas. Queres fumar?
 AZEVEDO – Aceito. Esqueci o meu porte-cigarres. São excelentes os teus charutos. Onde os compras? No Desmarais?
 EDUARDO – Onde os encontro melhores. (PEDRO acende uma vela.)
 PEDRO (*baixo*) – Rapaz muito desfrutável, Sr. Moço! Parece cabeleireiro da Rua do Ouvidor!
 EDUARDO – Cala-te!

(ALENCAR, 1977, p. 53)

Da mesma forma que Martins Pena, Alencar utiliza do recurso do aparte para criar um jogo cênico cômico. Falando uma pilhéria a um a outro, Pedro cria a convivência e a derrisão no público. O recurso do aparte, que empobreceria (demoliria a quarta parede) a realidade, aparece em Alencar disfarçado, mas com as mesmas funções e efeitos no público, conforme atesta Décio de Almeida Prado (1993, p. 315):

O curioso é que há, em *O demônio familiar*, não alguns mas numerosos apartes, se bem que não caracterizados à maneira tradicional. As rubricas “a meia voz”, “baixo”, significam geralmente verdadeiros apartes, seja de uma personagem falando consigo mesma, seja de duas personagens dialogando sem que os outros as ouçam.

A forma, como entendemos, também é um ponte que liga Martins Pena e o teatro de Alencar. Exercício retórico, seus textos teóricos criaram um halo diferente em sua produção, quando esta, na verdade, tingia-se mais de idealização e romantismo.

Ao longo deste capítulo mostramos que as duas comédias apresentam semelhanças na demonstração do cotidiano brasileiro. Por muito tempo, após as críticas de Alencar, as peças de Martins Pena amargaram o segundo plano ao se falar da comédia brasileira do século XIX. Ao fluminense, apesar da importância de fundação do teatro de comédia nacional, sempre foi imputada uma despreocupação com a crítica social e com a melhoria do ambiente teatral brasileiro. A via de acesso para o entendimento do vago conceito de alta comédia, sempre foi pela leitura das peças ditas realistas de Alencar. Apontamos que, na verdade, as questões mais prementes da época: amor, nacionalismo e escravidão, estavam não de maneira imberbes em Pena, mas como palco central de seu trabalho como teatrólogo. A crítica teatral nacional, ao encampar o discurso de Alencar, deixou de lado a potencialidade do teatro martimpenista. O casamento por interesse e suas conseqüentes mazelas para a família brasileira, o inconsequente estrangeirismo e as mazelas da escravidão já haviam sido discutidas por Pena, ao contrário do vem afirmando a crítica. Alencar, ao que nos parece, continuou trilhando a vereda de Pena (ao que parece, a contragosto), pois colhe os temas do cotidiano, inserindo a cor local, própria do Romantismo. É assim também com um dos recursos mais fortes da quarta parede: a ausência de aparte. O aparte é a mola cômica do teatro romântico.

Sentimos que Alencar e Pena pensaram e idealizaram o Brasil tão ao gosto de seus pares, numa atitude que contradiz parcela significativa da crítica de nossos dias. Com a leitura das duas peças que fizemos, a mixórdia de separar parte da obra de Alencar como Romântica (como a peça *Mãe*) e parte Realista (suas comédias) torna-se mais enfraquecida. Nosso

intuito, portanto, foi também de unificar a produção de Alencar, tornando o trabalho do teatrólogo coerente.

Reposicionar o texto de Alencar como romântico, agora aos moldes de Pena, é por uma “ideia no lugar”. Nosso pensamento, ao longo da análise, foi justamente afinar um ponto fundamental para entendermos que o teatro brasileiro durante o século XIX, que parece ainda não “estar a findar”, também padeceu dos problemas ideológicos de todo o século: a megalomania romântica, as ideias para ‘inglês ver’, etc. A análise, como nos parece, expõe aquilo que a inteligência teatral brasileira, desde Alencar, tentou esconder. O teatro do século XIX lutou contra as mudanças da sociedade.

Questionado sobre quem seria os maiores autores do teatro brasileiro, Ruggero Jacobbi responde: Gonçalves Dias e Martins Pena (cf. AREAS, In: FARIA, 2012, p. 124). Como uma sombra, a comédia de Martins Pena imiscui-se em qualquer tentativa de produção na comédia de costumes.

Vimos ao longo de nossa tese, principalmente nos dois últimos capítulos, como a crítica teatral brasileira tentou negar esse posto de inovador. Alertando para o fato de que o autor de *O juiz de paz na roça* só havia encetado farsinhas graciosas com o intuito de agradar e divertir o público carioca oitocentista. A lucidez da crítica à sociedade e as tiradas morais cifradas passaram ao largo dos críticos e autores posteriores ao dramaturgo iniciador da comédia no Brasil.

Na verdade, como esperamos que tenha ficado claro, nossa preocupação não foi diminuir o teatro ou a importância de Alencar nas letras nacionais, mas, sim, tentar estabelecer, na história da literatura brasileira, um ponto de encontro entre dois dramaturgos que, guardadas as devidas proporções, souberam levar para os palcos cômicos as preocupações do Romantismo.

A cesura criada por Alencar em sua própria trajetória como escritor, criou nos seus críticos uma espécie de fascínio, impossibilitando que tais pensadores percebessem a fraca relação entre os pressupostos lançados por Alencar em seus textos para os jornais e os logros alcançados na peça que analisamos *O demônio familiar*.

Tomado como eixo central de nossa preocupação, *A comédia brasileira*, ensaio escrito no calor da recepção do público da exitosa peça *O demônio familiar*, foi tomado como base para a vinculação do teatro de Dumas Filho e Augier com o teatro de Alencar, mas também para o descrédito de Martins Pena e Macedo como influentes autores no século XIX. Ao estabelecer como ponto de partida de suas obras a *Escola de bom senso*, e tomá-la como um movimento coeso em busca de um ideal de civilização, Alencar aponta que suas obras para o teatro pertencem a tal escola, informando desde já que a peça ia além do alcançado por *A dama das camélias*, pois, *O demônio familiar* conseguiu avançar ainda mais nas técnicas realistas. Desenvolvemos, ao longo de nosso texto um contraponto à filiação de Alencar à situação do Brasil, mas, sobretudo, fincando a tradição da comédia brasileira ao teatro de Pena, principalmente sua peça mais crítica *Os dois ou o inglês maquinista*.

Para apresentarmos nossa alternativa à história atual do teatro do século XIX, começamos pelas origens do chamado teatro realista, tal como concebida pelos críticos

oitocentistas e os atuais. Começamos a discussão pela primeira concepção de um teatro voltado para a burguesia e que apresentava pressupostos de moralização burguesa: o drama burguês. Entre Lillo e Diderot, entrevemos as origens de um movimento crítico que, grosso modo, culminou com a Revolução Francesa. Diderot, e mais tarde Mercier, pensou um tipo de teatro que virasse as costas definitivamente aos modelos críticos do classicismo, com sua total separação entre os gêneros que falavam dos mais humildes e os textos teatrais sobre “grandes homens”. Pregando a criação de dois novos gêneros, *genre sérieux* (drama burguês) e a *tragédie domestique et bourgeoise*, Diderot dá os primeiros passos para a aproximação da tragédia pessoal e cotidiana do pequeno burguês, do pai de família, que até então era preterido tanto no tocante à sua classe quanto às suas preocupações. Após o sufrágio universal e o golpe de Napoleão III, a *Escola de bom senso* inicia seus trabalhos de moralização e endosso dos ideais da burguesia, agora maioria e liderança político-social francesa. O período vê surgir autores que, alheios à burguesia, a refletem para promover a real crítica da nova classe que surge. Este percurso foi bastante importante para que começássemos a perceber que, verdadeiramente, não houve (ao menos no teatro liderado por Dumas Filho) o Realismo enquanto escola, mas, sim, uma tentativa de representar os problemas da burguesia, endossando seus comportamentos. Ao fim e ao cabo, nosso intuito no primeiro capítulo foi alcançado, com Dumas Filho e seus seguidores houve apenas o que Barbara Heliodora denominou *pseudorealismo*.

A trama retórica criada por Alencar, e seguida posteriormente pela crítica, levou-nos a discutir os principais textos das ideias teatrais do século XIX em busca de uma coerência teórica e, principalmente, um consenso crítico que viabilizasse condições de estabilização de um período literário. A busca se mostrou infrutífera, pois a aridez teórica aliada a divagações não nos pareceram suficientes para apontar que os autores brasileiros de teatro, entre 1855 e 1865, estivessem engajados em um movimento uníssono, com pressupostos isolados e/ou contraditórios. Começamos, a partir daí, a perceber que, apesar da distância que Alencar tentou cavar entre sua produção e comédia romântica, o que separava os dois momentos da comédia era apenas a intenção do autor de *O guarani*. Pareceu-nos improvável que Alencar possuísse para algumas peças de teatro e toda a produção ficcional uma visão romântica e para algumas outras peças, uma visão realista. Com isso em mente, chegamos à análise.

De maneira geral, foram posicionados como temáticas capitais do Teatro Realista Brasileiro a questão do casamento (amor/casamento por interesse) e às discussões sobre um teatro que moralizasse àqueles que fossem aos espetáculos. Nosso percurso pôde apontar que, anteriormente a Alencar, Martins Pena já tratara dos mesmos temas e propusera (não

retoricamente, mas nos textos) um teatro moralizador e crítico aos costumes dos cariocas de meados dos oitocentos. Além disso, mostramos que os dois autores apresentavam uma visão moral não isenta, idealizando o papel da família, do nacional em detrimento do estrangeiro. Diferiam no tratamento em relação à escravatura, quando o primeiro, Pena, mostrava suas mazelas num nível total e o segundo, Alencar, absolvía a família aristocrata e punha como bode expiatório o escravo. O patriarcalismo, a nosso ver, é a maior força romântica que incide sobre os dois autores.

A discussão para aproximação das duas peças parte de uma quimera, que queremos realidade, (re)discutir a teatralidade no século XIX, (re)alinhar textos, (re)visitar autores para repensar a importância de um gênero de suma importância para encontrarmos o fio da meada de nossa identidade. É uma crença. Talvez com ela morreremos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.
- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, S/D.
- _____. *Teatro completo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.
- ALMEIDA, Paulo Roberto de. *Formação da diplomacia econômica no Brasil: as relações econômicas internacionais no Império*. 2. Ed. São Paulo: Senac São Paulo/ Fundação Alexandre de Gusmão, 2001.
- ÂREAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *Novos estudos*. –CEBRAP no.76 São Paulo Nov. 2006
- ASSIS, Machado de. *Do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Ática, 1984.
- BETHELL, Leslie. *A abolição do comércio brasileiro de escravos: a Grã-Bretanha, o Brasil e a questão do comércio de escravos, 1807 – 1869*. Brasília: Senado Federal, 2002. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1063/621762.pdf?sequence=4> acesso em 05 de dezembro de 2014.
- BOCAÍUVA, Quintino. *Os mineiros da desgraça*. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1862.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/FUNARTE, 1996.
- CALDEIRA, Jorge. *Mauá: empresário do império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um Milícias. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo: USP, 1970, p. 67-89. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/3024063/artigo---dialectica-da-malandragem-antonio-candido/3>. Acesso em 10 de novembro de 2014.
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. O demônio familiar. *Remate de males*. V. 20. São Paulo: Unicamp, 2000. P. 164-185. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3131/2610>. Acesso em 13 de novembro de 2014.

- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardozo de Sousa. São Paulo: Editora UNESP, 1997
- COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. *Trans/form/ação*. São Paulo, 1989, p. 1-22. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v12/v12a01.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2014.
- DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. Belém: UNAMA, S/d.
- DIDEROT, Denis. *Obras V: o filho natural*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.
- _____. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.
- _____. *Machado de Assis: do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Trad. Araújo Alves. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1963.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.). *Intérpretes do Brasil*. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Mestres do Teatro II*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GIRON, Luis Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edioro/EDUSP, 2004.
- GOMES, Heloisa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.
- GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HELIODORA, Barbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. HELIODORA, Barbara. *Martins pena: uma introdução*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.

- HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Editora Veredas, 2007. Disponível em: <https://2aopiniao.milharal.org/files/2013/09/casa-de-bonecas-henrik-ibsen.pdf>Acesso em 14 de julho de 2014.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KLÍMA, Ivan. *Amor e lixo*. Trad. De Eduardo Francisco Alves. São Paulo: Record, 1993.
- LILLO, George. *The London Merchant or The history of George Barnwell, and Fatal Curiosity*. Boston/London: D. C. Heath & Co., Publishers, 1906. Disponível em: <https://archive.org/details/londonmerchanto00lillgoog>. Acessado em 04 de abril de 2014.
- LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle: o controle do imaginário, Sociedade e discurso ficcional e O fingidor e o censor*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LOPES, Antonio Herculano. Martins Pena e o dilema da sensibilidade popular numa sociedade escravista. *Revista Fênix*. Out-Nov-Dez de 2007. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/ZIP13/DOSSIE_%20ARTIGO_06-Antonio_Herculano_Lopes.zip. Acessado em 02 de setembro de 2014.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Edição digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000008.pdf> acesso em 11 de julho de 2014.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. Ed. São Paulo: Global Editora, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MERCIER, Loius-Sebastien. *Panorama of Paris: Selections from the Tableau de Paris*. Trad. Helen Simpson. Pennsylvania: Pennsylvania University, 1999.
- MEYER, Marlyse. *Pireneus, caiçaras: da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. 2. Ed. Rev. e Amp. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J (org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.p. 51-74.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa: 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- PENA, Martins. *Comédias* (1833-1844). Ed. Por Vilma Arêas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007a.
- _____. *Comédias* (1844-1845). Ed. Por Vilma Arêas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007b.
- _____. *Comédias* (1845-1847). Ed. Por Vilma Arêas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007c.
- PORTICH, Ana. *A arte do ator: entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15. Ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- REIS, Douglas Ricardo Hermínio. José de Alencar e o teatro: um romântico realista. *Acta scientiarum*. Language and Cultura. Jan-Mar. 2013 V.35 Maringá, p. 63-73. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4025/actascilangcult.v35i1.10475>. Acesso em 10 de setembro de 2014.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. Ed. Rio De Janeiro: J. Olympio, 1980.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- SILVA, Frederico José Machado da. *Martins Pena e a crítica à sociedade brasileira de meados do século XIX*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). – Centro de Artes, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.
- SILVA, Marinete dos Santos Silva. Clientes e circuitos da prostituição no Rio de Janeiro do Século XIX. *Dimensões*. Vol. 29, 2012, p. 374-391. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/viewFile/5414/3999>. Acesso em 15 de novembro de 2014.
- SIMÕES, TeresaCristina Duarte. Do preto do cesto ao moleque do vintém: a escravidão nas "Comédias" de Martins Pena. *Les langues neo-latines*, 2001, p. 177-229. Disponível em: https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/412994/filename/Do_preto_.pdf. Acesso em 10 de outubro de 2014.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais da corte (1832-1868)*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2002.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Machado de Assis e o teatro nacional. In: *Revista USP*. São Paulo, Volume 26. P. 182-194. Jun-Ago 1995.

_____. *Machado de Assis: da crítica ao teatro*. 1993. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes, UFPE, Recife, 1993.

_____. A crítica teatral de Machado De Assis. In: *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin, Volume 35. P. 37-51. Winter, 1998.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. Trad. De Célia Berrettinni e Ítalo Caroni. São Paulo: Perspectiva, 1982.