



ALENCAR DRAMATURGO: UMA APRESENTAÇÃO

João Roberto Faria*

I

O envolvimento de José de Alencar com o teatro, principalmente no início da sua carreira literária, não foi pequeno. Antes de se tornar o romancista consagrado do nosso movimento romântico, ele desejou ser dramaturgo, como demonstra a cronologia da sua vida e obra: no final de 1856, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, ele publicou *Cinco minutos*, romance de estréia, ao qual se seguiu *O guarani*, no início do ano seguinte. Nessa altura deixou *A viúvina* inacabado, para, em seguida, escrever sete peças teatrais, entre 1857 e 1861: *O Rio de Janeiro*, *Verso e Reverso*, *O demônio familiar*, *O crédito*, *As asas de um anjo*, *Mãe*, *O jesuíta* e *O que é o casamento?* Só depois dessa atividade de dramaturgo é que Alencar retomou a de romancista, com *Lucíola*, publicado em 1862. Em 1865, já afastado do teatro, escreveu sua última peça, *A Expição*.

O que teria motivado Alencar a se dedicar tão intensamente ao teatro no início de sua vida literária? Quais são as características das suas peças? Em que contexto foram escritas? Como foram recebidas pela crítica especializada e pela platéia fluminense? Fizeram sucesso? Qual o grau de envolvimento do escritor com o teatro? Qual a importância desse conjunto de peças para a história do teatro brasileiro?

São essas as questões que vão determinar o rumo deste texto, com o objetivo de trazer para o leitor algumas informações e reflexões acerca da obra dramática de Alencar e de sua trajetória como dramaturgo¹.

II

Em primeiro lugar, lembremos que o teatro brasileiro, no início da década de 1850, girava em torno da figura de João Caetano, empresário e grande ator romântico. Seu estilo de interpretação, grandioso, grandiloquente, e seu repertório de tragédias neoclássicas, melodramas e dramas românticos haviam conquistado enorme platéia em duas décadas de intenso trabalho. As gerações mais jovens, porém, aos poucos foram manifestando suas críticas ao famoso ator, que havia exagerado na construção da glória pessoal, em detrimento do desenvolvimento do teatro brasileiro. Alencar foi um dos críticos de João Caetano, precisamente no ano de 1854, quando se tornou folhetinista do *Correio Mercantil*. Aos vinte e cinco anos, corajoso e ousado, interpelou o ator nestes termos: “Sua alma já deve estar saciada destes triunfos e dessas ovações pessoais, que são apenas a manifestação de um fato que todos reconhecem. Como ator, já fez muito para sua glória individual; é preciso agora que como artista e como brasileiro trabalhe para o futuro de sua arte e para o engrandecimento do seu país”².

A atividade de folhetinista fez Alencar acompanhar de perto a vida teatral nos anos de 1854 e 1855. E sua pena pôde registrar um acontecimento decisivo para os rumos do teatro brasileiro naquele momento: a criação do Teatro Ginásio Dramático, em abril de 1855, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos. Tratava-se de uma pequena empresa dramática, que inicialmente se pôs a representar comédias curtas de Scribe. Mas seis meses depois,

* Doutor em Literatura Brasileira – USP; professor da Universidade de São Paulo – USP.

¹ Para o leitor interessado em estudos mais detalhados sobre a obra dramática de Alencar, sugiro a consulta a outros trabalhos que escrevi em ocasiões diferentes: os livros *José de Alencar e o Teatro*, *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865* e *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil* (todos publicados pela Editora Perspectiva, em 1987, 1993 e 2001, respectivamente) e os estudos introdutórios aos volumes *O Demônio Familiar* (Ed. da Unicamp, 2003) e *Dramas* (Ed. Martins Fontes, 2005).

² ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: M. Fontes, 2004, pp. 108-109.

encorajada pela imprensa e pela vontade de concorrer mais seriamente com o Teatro S. Pedro de Alcântara, dirigido por João Caetano, o Ginásio começou a apresentar as últimas novidades dos teatros parisienses: peças de autores como Théodore Barrière, (*As mulheres de mármore* e *Os parisienses*, em parceria com Lambert Thiboust) Alexandre Dumas Filho (*A dama das camélias* e *O mundo equívoco* – tradução de *Le demi-monde*) e Émile Augier (*O genro do Sr. Pereira*), entre outros.

Foi uma revolução, pois esse repertório havia iniciado o realismo teatral na França, a partir de 1852. Radicalizou-se, pois, a rivalidade entre o S. Pedro de Alcântara e o Ginásio, colocados em campos estéticos opostos. Até a morte de João Caetano, em 1863, a platéia do Rio de Janeiro pôde optar entre as peças do universo romântico e as da então chamada “escola realista”. Uma boa apreciação do que foi essa rivalidade está presente nos artigos de crítica teatral que Machado de Assis – favorável ao Ginásio - escreveu para *O Espelho*, no segundo semestre de 1859³.

Alencar, nos folhetins que escreveu “ao correr da pena”, não se cansou de animar o trabalho do Ginásio, pondo-o inclusive sob a proteção das suas leitoras. Por isso, não surpreende que tenha escrito para esse teatro, já no ano de 1857, suas primeiras quatro peças. O que pode surpreender o leitor acostumado a ver em Alencar um escritor exclusivamente romântico é o fato de vê-lo ligado a uma empresa dramática especializada em teatro realista. Isso requer explicações, até porque a dramaturgia do nosso escritor começou a ser escrita logo depois da publicação do romance *O guarani*, um marco do nosso romantismo.

III

A primeira peça de Alencar, *O Rio de Janeiro, Verso Reverso*, estreou a 28 de outubro de 1857, no Ginásio. Era uma tentativa ainda tímida de comédia elegante, diferente das farsas que faziam sucesso com os conhecidos recursos do baixo-cômico. Em apenas dois atos, sem grandes pretensões, o autor quis apenas divertir o espectador com tipos colhidos na paisagem fluminense e enredo centrado na figura de um estudante paulista que detesta a corte no primeiro ato e a adora no segundo, mudança provocada pelo namoro com a prima. A crítica e o público a receberam bem e ela ainda estava em cartaz uma semana depois, quando, a 5 de novembro, houve a estréia de *O demônio familiar*, obra de maior fôlego, uma comédia escrita com base no sistema dramático de Alexandre Dumas Filho. Em outras palavras, tratava-se da primeira comédia realista brasileira, a atestar uma escolha estética de Alencar que o colocava

na vanguarda do teatro de seu tempo. Ao drama romântico de Victor Hugo ou Alexandre Dumas, ao melodrama ou à farsa que faziam sucesso na cena do S. Pedro de Alcântara, ele preferiu a comédia realista, a alta comédia, por acreditar que o teatro era uma arte essencialmente educativa e edificante, que colaborava no aprimoramento moral da vida em família e em sociedade.

O sucesso junto ao público e a repercussão na imprensa foram tão expressivos que Alencar resolveu explicar em um artigo como e por que escreveu *O demônio familiar*. Por meio dele, intitulado “A Comédia Brasileira”, publicado a 14 de novembro no *Diário do Rio de Janeiro*, podemos compreender suas intenções e identificar sem dificuldade a filiação estética da comédia, o modelo formal ao qual ela está ligada e o seu significado de ruptura ou de novidade em relação à dramaturgia brasileira que a antecedeu. Na parte mais importante desse artigo, podemos ler:

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

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.

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 bem 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.

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

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 moral⁴.

Para Alencar, a dramaturgia brasileira do passado era fraca e inconsistente, enquanto a francesa encenada no Ginásio Dramático era forte e interessante com suas duas características básicas: a naturalidade e a moralidade. A

³ Cf. ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950.

⁴ ALENCAR, José de. *Comédias*. São Paulo: M. Fontes, 2004, pp. 104-105.



comédia realista de Dumas Filho retratava os costumes da burguesia, debatia em cena as questões sociais de interesse dessa classe, mas ao mesmo tempo adicionando ao retrato alguns retoques para aperfeiçoá-lo com o pincel da preocupação moralizadora.

Fique claro que esse tipo de realismo não tem nada a ver com o de Flaubert, cuja característica primeira é a objetividade. Na comédia realista francesa a descrição dos costumes da burguesia nunca vem separada da prescrição dos valores éticos dessa classe social, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família.

Alencar compreendeu bem a natureza dessa comédia, como demonstra ao chamá-la de “daguerreótipo moral”. Apropriar-se dessa forma teatral e nacionalizá-la por meio dos nossos tipos e paisagem urbana, bem como dos assuntos que diziam respeito à nossa realidade, eis o que lhe pareceu um bom caminho para a própria “criação” do teatro brasileiro, conforme afirma no mesmo artigo. É mais: com esse tipo de dramaturgia, o escritor valorizava o seu ofício e punha a sua arte a serviço do país, buscando sensibilizar o cidadão para os valores éticos da burguesia que deviam reger a sua existência, se quisesse fazer parte de uma sociedade moderna.

O demônio familiar é, pois, uma comédia de costumes, segundo definição do próprio autor, que ao dedicá-la à Imperatriz D. Teresa Cristina escreveu: “Esta comédia é um quadro da nossa vida doméstica; uma pintura de nossos costumes; um esboço imperfeito das cenas íntimas que se passam no interior das nossas casas; é, enfim, a imagem da família”⁵.

Se atentarmos para a condição social dos personagens da peça, veremos que Alencar escolheu deliberadamente uma família de classe média, já próxima das idéias liberais e dos valores burgueses. O demônio familiar do título é um moleque escravo, resquício dos velhos hábitos, dos quais logo a família estará liberta. Ou seja, quando resolveu se dedicar ao teatro, estimulado tanto pelo meio em que vivia quanto pelas peças francesas que lia ou via no palco do Ginásio, naturalmente Alencar se voltou para a parcela da população do Rio de Janeiro que considerava mais moderna, para retratar os seus costumes, apontar as suas qualidades e corrigir os seus defeitos.

Daí o enredo girar em torno de uma família honesta e já aburguesada, cuja paz é ameaçada pelas mentiras do escravo doméstico, que por motivos fúteis – quer ser cocheiro e vestir uma libré –, afasta irmão e irmã de seus respectivos pretendentes, porque queria casamentos ricos para ambos. As confusões armadas pelo moleque Pedro envolvem outros personagens, alimentam os conflitos e dão ossatura à comédia em que Alencar expõe e debate duas questões de interesse da nossa sociedade burguesa ainda em formação:

a presença do escravo dentro dos lares e as relações entre o amor, o dinheiro e o casamento. No primeiro caso, ele surpreende os contemporâneos ao fazer o protagonista Eduardo, um jovem médico, “punir” o moleque Pedro com a liberdade que o tornará responsável por seus atos; no segundo, trazendo para a cena brasileira um dos temas centrais da comédia realista francesa, critica duramente o casamento por dinheiro ou arranjado pelos pais, por conveniência, sem o consentimento dos filhos. Tudo indica que Alencar quis dizer duas coisas: que a presença do escravo nos lares brasileiros é nociva, uma herança colonial que a família moderna do profissional liberal deve descartar; e que o casamento deve ter como base o amor, entendido não como a paixão arrasadora dos românticos, mas como um sentimento terno e respeitoso.

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. Eis a razão da reverência aos valores éticos dessa classe social, como o trabalho, o casamento e a família, tratados com seriedade em *O demônio familiar* e nas comédias que escreveu em seguida, *O crédito* e *As asas de um anjo*, nas quais o aspecto cômico praticamente desaparece para que, em primeiro plano, fique a reprodução a mais realista possível dos costumes, apreendidos porém pela lente moralizadora.

Apesar das boas intenções, *O crédito*, encenada pela primeira vez a 19 de dezembro de 1857, fracassou completamente. A peça, toda calcada em *La question d'argent*, aborda o papel do dinheiro na vida social, retomando e ampliando algumas situações de *O demônio familiar*. Assim, mais uma vez veremos uma família honesta ser assediada por personagens desonestos ou de má formação moral, movidos por interesses escusos, como o casamento por dinheiro. A monetização dos sentimentos e a especulação são duramente condenadas pelo personagem central, o engenheiro Rodrigo, que é também o *raisonneur* da peça, isto é, o porta-voz do autor. A comédia realista, aproveitemos para explicar, não dispensa esse personagem que é uma convenção do gênero. Afinal, para que as lições morais sejam lançadas em cena, atingindo tanto os demais personagens quanto a platéia, é imprescindível a presença do *raisonneur*. É ele quem observa e analisa os fatos, julga os comportamentos e tem a palavra final.

No enredo de *O crédito*, Rodrigo salva a família de Pacheco das garras afiadas do agiota e especulador Macedo. Em seus discursos moralizadores, critica os desmandos da burguesia ávida de dinheiro, o enriquecimento ilícito, o ócio, e ensina que o trabalho e a inteligência são capitais

⁵ Apud FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987, p.39.

mais valiosos. Além disso, faz a defesa do crédito, instituição que possibilita a ascensão econômica do homem inteligente e honesto, ainda que pobre.

Não é difícil explicar as razões do fracasso da peça na cena do Ginásio. Alencar deixou-se levar pelo excesso de retórica, sacrificando o ritmo da ação dramática, que se tornou lento, pesado, enormemente prejudicado pelas intervenções moralizadoras de Rodrigo. Nem a platéia fluminense nem os críticos gostaram: *O crédito* não foi além de três representações.

Para Alencar, tal fracasso era inaceitável. Em sua cega dedicação ao teatro, em sua crença no modelo dramático de Alexandre Dumas Filho, não conseguiu enxergar os defeitos de sua peça. Magoado, antes mesmo de terminar o ano, ele manifestou a intenção de não mais escrever peças teatrais, atribuindo a deserção do público ao indiferentismo e incompreensão da sociedade diante do seu espírito inovador. Como, nessa altura, já tinha em mãos a quarta peça, *As asas de um anjo*, dedicou-a ao Conservatório Dramático, que sempre o apoiou, e encaminhou-a ao Ginásio Dramático.

A dedicatória ao Conservatório Dramático é uma página importante de estética teatral. Já no artigo “A Comédia Brasileira” Alencar havia definido o ideal realista de sua dramaturgia, ao afirmar que não era fácil *fazer que oito ou dez personagens criados pelo nosso pensamento vivam no teatro como se fossem criaturas reais, habitando uma das casas do Rio de Janeiro*⁶. Agora, tendo já escrito quatro peças, via-as como um painel dos costumes do Rio de Janeiro de seu tempo. Eis sua apreciação:

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

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

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

Elas representam pois as três faces características da vida de uma cidade; mas, para que o quadro fosse completo, faltava a pintura dessa parte corrupta da população, que já não é nem o público, nem a família, nem a sociedade, e que entretanto ainda se acha ligada

ao corpo pela aderência da matéria.

*As asas de um anjo é a imagem dessa vida excepcional, que à semelhança da vegetação parasita esgota a seiva da árvore, e morre por ter morto o ramo que a alimentava*⁷.

Na seqüência do texto, irritado com o fracasso de *O crédito*, como já referido acima, Alencar afirma que deixará a outros dramaturgos a tarefa de escrever peças sem os defeitos que as suas apresentam: “deixo isso a outros que tenham mais recursos, mais tempo, e bastante coragem para vencer o indiferentismo que existe em toda a nossa sociedade e sobretudo naqueles que pela sua posição e pelos seus talentos deviam ser os primeiros a dar o exemplo”.

Já sabemos que Alencar não abandonou o teatro e que escreveu outras peças. Mal sabia ele, porém, que outras decepções o aguardavam na carreira de dramaturgo. Sua quarta produção, no interior do projeto de uma dramaturgia realista, como revelam os termos empregados na dedicatória ao Conservatório Dramático, devia abordar o que ele denominou “parte corrupta” da população. Em palavras mais precisas, a prostituição.

Evidentemente Alencar queria ampliar o seu diálogo com a comédia realista francesa. O universo da prostituição já havia pisado o palco do Ginásio nas encenações de *As mulheres de mármore*, *A dama das camélias* e *O mundo equívoco*. *O casamento de Olímpia*, de Augier, também era peça conhecida, inclusive censurada pelo Conservatório Dramático. Mas nosso escritor pagou caro pela ousadia de abordar assunto tão controvertido. Representada pela primeira vez no dia 30 de maio de 1858, apesar de liberada pela censura do Conservatório Dramático, *As asas de um anjo*, depois de três representações, foi retirada de cena pela polícia, autoridade maior, que a considerou imoral. A história de Carolina, de moça de família seduzida à prostituta que se regenera pelo amor e pela maternidade, passando pelo luxo e pela miséria, tinha lances e diálogos que no palco pareciam agredir os espectadores. Causou desgosto, por exemplo, a cena em que o pai da heroína, bêbado, tenta seduzir a própria filha, na penumbra de um quarto. O que na leitura parecia aceitável, na cena tornou-se insuportável para os padrões morais da época. É possível imaginar o desconforto da platéia, de certos pais de família, principalmente, ouvindo Carolina denunciar a falsa moral burguesa, dizendo, entre outras coisas fortes, que seus amantes vão, *com os lábios ainda úmidos dos nossos beijos, manchar a fronte casta de sua filha, e as carícias de sua esposa*⁸.

⁶ ALENCAR, José de. *Comédias*. São Paulo: M. Fontes, 2004, pp. 108.

⁷ Texto datado de 27 de dezembro de 1857 e publicado no *Diário do Rio de Janeiro* a 26 de janeiro de 1858. Cf. FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001, pp.104-105.

⁸ ALENCAR, José de. *Comédias*. São Paulo: M. Fontes, 2004, p. 420.



Em vão o *raisonneur* da peça, o jornalista Meneses, que Alencar definiu como “a razão social encarnada em homem”, contrapõe os seus argumentos aos vituperios de Carolina, defendendo a sociedade honesta e a vida em família. Nem o desfecho moralizador convenceu a polícia das intenções do autor. A figura prostrada de Carolina, arrependida, vivendo um casamento branco (leia-se: sem vida sexual), que lhe trazia o remorso à memória o tempo todo, não apagava a figura da cortesã impudente dos atos anteriores.

Talvez o excesso de realismo tenha chocado os contemporâneos de Alencar. Furioso e indignado com a proibição de *As asas de um anjo*, ele defendeu-se num longo artigo para demonstrar justamente a sua intenção moralizadora. A seu ver, a peça mostrava o vício para melhor castigá-lo. Nesse particular, inclusive, ia mais longe que *Marion Delorme* ou *A dama das camélias*: “Victor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobrecceu-a n’ *A dama das camélias*; eu moralizei-a n’ *As asas de um anjo*; o amor, que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina; eis a única diferença, não falando do que diz respeito à arte, que existe entre aqueles três tipos”⁹.

Foi a segunda decepção de Alencar com o teatro. Apesar da solidariedade que teve de vários intelectuais, mais uma vez anunciou o abandono do gênero, prometendo, enfaticamente, quebrar a sua pena e fazer dos pedaços uma cruz.

No final do ano seguinte, 1859, com o ânimo serenado, nosso escritor tinha mais uma peça pronta para o Ginásio Dramático. É provável que tenha refletido muito sobre o fracasso de *O crédito* e o incidente em torno de *As asas de um anjo*, pois pela primeira vez afastou-se do modelo da comédia realista para escrever o drama *Mãe*. Em outras palavras, Alencar deixou de lado a preocupação moralizadora e o personagem *raisonneur*, mas voltou a abordar mais uma vez o problema contemporâneo da escravidão. Se em *O demônio familiar* o acento era cômico, agora a intenção é explorar o *drama* da escravidão, a partir de uma situação potencialmente explosiva: a de uma mulata que vive como escrava do próprio filho branco, que ignora quem seja sua mãe.

A estréia do drama ocorreu a 24 de março de 1860. E o enorme sucesso recolocou Alencar no lugar que era seu de direito, conforme escreveu Machado de Assis: *Para quem estava acostumado a ver no Sr. José de Alencar o chefe da nossa literatura dramática, a nova peça resgatava todas as divergências anteriores*¹⁰.

Personagens bem delineados, enredo simples, mas bem amarrado, e ação dramática comovente, assentada em

um segredo que pede para ser revelado, *Mãe* retrata problemas típicos das sociedades escravocratas, como a maternidade fora do casamento e o preconceito racial e social do homem branco em relação ao negro. Para esconder e negar que é mãe de Jorge, e preservá-lo como membro da comunidade livre e branca, a mulata Joana é capaz de todos os sacrifícios, inclusive o da própria vida. Com mão de mestre, Alencar situa a ação já próxima do desfecho, à maneira da tragédia, e prepara minuciosamente a revelação do segredo cuja conseqüência é o inevitável suicídio da protagonista.

A peculiaridade de *Mãe*, em relação às peças anteriores, é visível na construção dos diálogos. Não há espaço para as longas tiradas moralizantes e nenhum personagem exprime o ponto de vista do autor. Curiosamente, ficamos sem saber o pensamento de Alencar em relação à escravidão. Isso levou os críticos a se dividirem na interpretação da peça: para alguns, trata-se apenas de um elogio do sentimento materno, sem conotação antiescravista, até porque Alencar foi político do Partido Conservador; para outros, ao contrário, trata-se de uma comovente condenação do cativo. Partidário da segunda opinião, Machado de Assis, que teve a oportunidade de assistir à encenação de *Mãe*, escreveu:

*Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativo, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que Mãe seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte*¹¹.

O horror a que se refere Machado pode ser observado no sacrifício que Joana impõe a si mesma – viver ao lado do filho como escrava, sem revelar a verdade para não envergonhá-lo diante da sociedade – quanto na cena em que Peixoto examina a “mercadoria” que está comprando. Ou, principalmente, no desfecho, pois o suicídio da protagonista é uma conseqüência direta dos males da escravidão.

Misturam-se na peça traços do Romantismo e do Realismo. Joana é evidentemente uma figura idealizada, assim como Jorge, que não se comporta como um típico proprietário de escravos. Já os aspectos realistas estão presentes nas cenas de comédia entre Joana e Vicente, nos diálogos que reproduzem a fala cotidiana e na própria naturalidade da ação dramática, que procura retratar o universo da família brasileira de poucas posses. Também a punição de Peixoto, no final, parece típica da comédia realista, com sua feição

⁹ Apud FÁRIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001, p. 482.

¹⁰ ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950, p.244.

¹¹ ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950, p.244.

de lição moralizadora, bem como a defesa de valores éticos como o trabalho e a honestidade, que aparece aqui e ali.

Como se vê, Alencar mostrou-se autor eclético, capaz de escrever comédias realistas, com personagens que colocam a razão acima da emoção, e dramas pungentes, nos quais o coração domina a ação dos personagens. O sucesso de *Mãe* reconciliou-o com o teatro e foi provavelmente o motivo que levou João Caetano a encomendar-lhe um drama para ser representado em data solene, o dia 7 de setembro de 1861. O criador de uma personagem como Joana estava credenciado a criar um papel adequado ao gênio do famoso ator.

Apesar de ligado ao Ginásio Dramático, Alencar aceitou o convite e pôs-se a trabalhar. Ao final de 1860, já tinha em mãos o drama *O jesuíta*, inteiramente romântico em sua concepção, porque feito sob encomenda para João Caetano. Ao contrário das peças anteriores, em que os assuntos abordados são contemporâneos, nesta a ação recua para 1759. E o enredo, fruto da imaginação do escritor, centra-se numa conspiração contra o domínio português e na figura de seu líder, Samuel, um jesuíta já idoso que havia dedicado toda a sua vida à causa da liberdade. À luta política, que o coloca em confronto com o Conde de Bobadela, governador do Rio de Janeiro, no momento em que o marquês de Pombal determina a expulsão dos jesuítas do Brasil, um segundo conflito alimenta a ação dramática da peça: Samuel vê seu filho adotivo, que criara expressamente para continuar a obra revolucionária, apaixonar-se por Constança, filha do governador.

Dividido entre o sentimento paterno e o projeto de libertar o Brasil, Samuel, herói romântico, visionário e patriota, age com a razão até o último ato, colocando o ideal político acima de tudo. Diante dos nossos olhos, desenha-se a figura do jesuíta formado na escola de Maquiavel: ele mente, engana, trapaceia, faz o necessário para separar os dois jovens, para que o filho pudesse se dedicar por inteiro ao projeto político tão longamente planejado. Mas é o próprio rapaz, no início do quarto ato, quem abre seus olhos para a desmedida de seus atos. No momento mais dramático de *O jesuíta*, o diálogo entre ambos é forte, tenso e comovente. Samuel enxerga os seus erros. O revolucionário torna-se pai, o coração domina a razão, o sentimento se sobrepõe à idéia política. O velho jesuíta desiste de seu plano e abençoa a união de Estevão e Constança aos pés do altar. Essa transformação do personagem, depois de dedicar cinquenta anos de sua vida à causa da emancipação da pátria, pode ser compreendida no âmbito do drama romântico, cujos heróis geralmente conciliam as qualidades do grande e do verdadeiro. Quando Victor Hugo escreveu *Maria Tudor*, explicou no prefácio que fez a protagonista grande como rainha e verdadeira como mulher. Pode-se dizer que Alencar proce-

deu da mesma maneira na caracterização de Samuel: grande como revolucionário, verdadeiro como pai. É essa segunda qualidade, que esteve colada à primeira ao longo do drama, embora impedida de se manifestar, que agora se impõe, resgatando a dimensão humana do personagem.

Resolvido esse conflito, o embate político representa nova derrota de Samuel, que não consegue impedir a expulsão dos jesuítas do Brasil. No desfecho surpreendente, quando ele vai ser preso pela guarda do governador, desaparece por uma porta falsa. Um personagem da sua estatura não pode simplesmente acabar preso como o mais comum dos homens. Encarnação de uma idéia que não pode ser aprisionada, Alencar lhe reserva um último discurso patriótico, no qual prevê a libertação do Brasil no século seguinte. O desfecho alegórico dá uma idéia da dimensão grandiosa do personagem, cuja presença em cena deve ser forte o bastante para impressionar tanto os demais personagens quanto os espectadores. Não admira, pois, que Alencar o tenha criado especialmente para João Caetano, ator especializado nesse tipo de papel. Na avaliação criteriosa de Décio de Almeida Prado, *O jesuíta é um belo drama histórico, arquitetado e realizado de acordo com todas as regras do gênero. E mais: Mantém a tensão de princípio a fim, vai de expectativa em expectativa, de surpresa em surpresa, entrelaça habilmente, conforme a praxe, vários diferentes interesses: um enredo de amor; uma história de segredos e mistérios; uma causa nobre e patriótica, a independência do Brasil; e uma idéia moral, a relação entre os meios e os fins*¹².

Pois apesar das qualidades do drama, por alguma razão João Caetano não gostou do que leu e recusou-se a encená-lo, ao que tudo indica sem dar explicações a Alencar. Tamanha afronta não poderia ficar sem resposta. Como se sabe, nosso escritor não gostava de levar desaforos para casa. No mesmo ano de 1861, como deputado e um dos relatores do orçamento na Câmara, que desde 1847 aprovava regularmente uma subvenção para o Teatro S. Pedro de Alcântara, Alencar conseguiu junto aos seus pares o corte da subvenção, alegando que o ator e empresário João Caetano não cumpria a cláusula que exigia um certo número de representações de peças brasileiras a cada ano. Se não houve nobreza na atitude do escritor, diga-se, em sua defesa, que ele tinha razão e que vários outros intelectuais do período já haviam feito denúncias semelhantes na imprensa.

Outra demonstração da irritação de Alencar está na peça que escreveu logo em seguida, ainda no ano de 1861. Em uma das cenas de *O que é o casamento?*, encenada em outubro de 1862, ele ridicularizou João Caetano ao fazer uma personagem rir do marido ciumento e dizer-lhe que ele tinha “ares de João Caetano no *Otelo*”. Era uma observação ferina, baseada no papel mais famoso da carreira do ator.

¹² PRADO, Décio de Almeida. *A evolução da literatura dramática*. In COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*, 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971, p.17.



Parece incrível que depois da decepção com *O jesuíta* Alencar ainda tenha escrito mais uma peça teatral. Por outro lado é significativo que *O que é o casamento?* tenha sido representada anonimamente e que seja um retorno à comédia realista, aos personagens e assuntos contemporâneos. Como o próprio título indica, o enredo pretende dar uma resposta ao que está indagado. No entanto, como o casamento é definido em termos de harmonia e entendimento entre marido e mulher, mostrar isso em cena seria altamente entediante. Assim, o que a ação dramática apresenta é o que *não deve* ser o casamento. Ou seja: em cena, dois casais se desentendem, brigam, vivem uma verdadeira guerra conjugal, motivada por ciúme, suspeita de adultério e falta de diálogo. Já o que *deve* ser o casamento aparece nos discursos moralizadores do personagem *raisonneur* e no desfecho em que os dois casais se reconciliam. Embora não seja uma grande peça, *O que é o casamento?* tem interesse para a compreensão do realismo teatral como movimento ligado ao universo da burguesia. Aqui, tudo gira em torno da defesa do casamento e da família, em termos muito próximos dos que encontramos nas comédias realistas francesas.

IV

Nos anos que se seguiram a 1862, Alencar dedicou-se ao romance e à política. Teve apenas uma recaída, em 1865, dando à luz sua última peça, mais uma comédia realista, intitulada *A expiação*, na qual dava seqüência ao enredo de *As asas de um anjo*, em cujo desfecho havia um casamento branco imposto a Carolina pelo seu amado Luís. Assim, a pobre moça volta à cena para expiar os seus erros e, mais uma vez, repetem-se as discussões moralizadoras sobre o tema da regeneração da cortesã, sem nada de novo, a não ser o fato de que aquele casamento branco não deu certo. Publicada em 1868, *A expiação* não despertou o interesse de nenhum empresário teatral e não foi encenada. Nessa altura, o realismo teatral já não despertava o mesmo interesse de antes na platéia fluminense, agora já seduzida pelo teatro cômico e musicado de Offenbach e outros autores.

Afastado dos palcos, Alencar deu-nos as obras-primas que o consagraram como o grande romancista do nosso movimento romântico. Aos seus sucessos e fracassos no teatro sucederam-se *Lucíola*, *Iracema*, *As minas de prata*, *Senhora* e tantos outros. Mas sua vida não foi fácil. Espírito inquieto, dado a polêmicas, ele brigou muito, tanto com literatos quanto com políticos, chegando inclusive a se

indispor com o imperador D. Pedro II. Tudo isso contribuiu muito para torná-lo um homem amargurado e entristecido no final de sua curta vida. Ele estava posto em sossego, em 1875, quando um jovem ator e empresário teatral, Dias Braga, lhe propôs a encenação do até então inédito *O jesuíta*. Os tempos eram outros, o teatro brasileiro de cunho literário havia perdido espaço junto à platéia fluminense, como se pode ler num trecho do conhecido artigo “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, de Machado de Assis¹³. Pois o malfadado drama estreou a 18 de setembro e depois de um segundo espetáculo, no dia seguinte, foi retirado de cartaz, por absoluta falta de público.

Como explicar tamanho fracasso? Como aceitar que um drama escrito para glorificar o sentimento de amor à pátria tenha merecido a deserção da platéia? Esta talvez tenha sido a maior decepção da vida de Alencar. Os críticos e cronistas que se manifestaram na imprensa foram em geral benevolentes e não deixaram de apontar as qualidades de *O jesuíta*, mas muitos apontaram defeitos na construção da ação dramática, do protagonista e de alguns personagens. O autor, depois de ler as matérias que saíram nos jornais entre 20 e 25 de setembro, decidiu dar a sua opinião acerca do malogro do drama, defendê-lo de censuras que lhe pareceram equivocadas, explicar em que circunstâncias o escreveu e como o concebeu. Tudo isso foi feito em uma série de quatro artigos intitulada “O Teatro Brasileiro: a propósito do *Jesuíta*”, publicada no jornal *O Globo*, entre 26 de setembro e 4 de outubro. Pois se não bastasse o desgaste emocional provocado pelo fracasso do drama, esses artigos motivaram um jovem de vinte e cinco anos, Joaquim Nabuco, a entrar em polêmica com Alencar¹⁴. Como seu objetivo era apontar todos os defeitos da obra do escritor, a cada artigo que escreveu, teve uma resposta à altura. Foi uma polêmica longa, notável, pela inteligência brilhante dos contendores, que ocuparam as páginas do jornal *O Globo*, às quintas-feiras e aos domingos, entre 3 de outubro e 20 de novembro de 1875.

Ao final desse ano, cansado e doente, Alencar aproximava-se do fim da vida. Nesse período tornou-se muito amigo de Machado de Assis, com quem passeava e conversava no Passeio Público. O autor de *Dom Casmurro*, numa página memorável, comparou o início e o fim da carreira literária do escritor:

Não pude reler este livro [O guarani], sem recordar e comparar a primeira fase da vida do autor com a segunda. 1856 e 1876 são duas almas da mesma pessoa. A primeira data é a do período inicial da produção,

¹³ “Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?” (*Crítica Literária*, Rio de Janeiro: Jackson, 1950, p. 150).

¹⁴ Cf. COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

quando a alma paga o esforço, e a imaginação não cuida mais que de florir, sem curar dos frutos nem de quem lhos apanhe. Na segunda, estava desenganado. Descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo. Era o que ressumbrava dos escritos e do aspecto do homem. Lembram-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas solitárias do Passeio Público, andando e meditando, e punha-me a andar com ele, e a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças nem já de saudades. Sentia o pior que pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública, depois da aclamação pública. Começara como Voltaire para acabar como Rousseau. E baste um só cotejo. A primeira de suas comédias, *Verso e reverso*, obracinha em dois atos, representada no antigo Ginásio, em 1857, excitou a curiosidade do Rio de Janeiro, a literária e a elegante; era uma simples estréia. Dezoito anos depois foram pedir-lhe um drama, escrito desde muito, e guardado inédito. Chamava-se *O jesuíta*, e ajustava-se fortuitamente, pelo título, às preocupações maçônico-eclesiásticas da ocasião; nem creio que lho fossem pedir por outro motivo. Pois nem o nome do autor, se faltasse outra excitação, conseguiu encher o teatro, na primeira e creio que única representação¹⁵.

Alencar morreu em 1877, aos 48 anos de idade. Entre os manuscritos que deixou, peças teatrais inacabadas, como *Gabriela* e *O Abade* e esquemas e projetos de peças como

Abnegação, *Riqueza e pobreza*, *O voluntário*, *O carioca*, *O novo Tartufo*, *A civilização*, *Pantera* e *As feras* atestam seu enorme interesse pelo teatro. Num balanço final, pode-se dizer que os revezes que sofreu não diminuíram em nada a importância de sua obra dramática. Acima de tudo, suas peças significaram, nos anos de 1857 a 1862, um notável esforço de atualização estética. Vistas em conjunto, podem ser consideradas sob dois ângulos: por um lado, elas privilegiaram os temas urbanos e tocaram em questões importantes para que compreendamos melhor, hoje, aquele momento histórico de formação de uma consciência burguesa entre nós, a despeito da vigência da escravidão; por outro, no terreno artístico, inauguraram o realismo teatral, servindo de exemplo para toda uma geração que consolidou esse movimento na cena brasileira, nos anos que se seguiram. Vale lembrar que o Ginásio Dramático, depois de Alencar, abriu as suas portas para os autores brasileiros que escreveram peças à maneira do realismo teatral francês. Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, Valentim José da Silveira Lopes, Francisco Manuel Álvares de Araújo, Constantino do Amaral Tavares e Maria Angélica Ribeiro, entre outros, fizeram da primeira metade da década de 1860 um momento particularmente rico da história do nosso teatro. Nas palavras de Artur Azevedo, em crônica de 1899, “incontestavelmente o mais brilhante”.

¹⁵ ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1950, pp. 345-346.

