

O TEATRO DE ALENCAR E A IMAGINAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA¹

Antonio Herculano LOPES²

■ **RESUMO:** O teatro de José de Alencar expressa as preocupações do autor com a formação da sociedade brasileira e a idéia de nação. À diferença de seus contemporâneos, Alencar não hesita em pôr a escravidão em cena, o que faz em *O demônio familiar* e *Mãe*. Em *O crédito*, é o horizonte de um capitalismo anunciado que interessa seu olhar. Seu modelo é o teatro realista francês, centrado nos temas que preocupam a burguesia – dinheiro e amor. Mas Alencar não se limita a transpor para os palcos do Rio o que se produz em Paris. De seu teatro se extrai uma reflexão sobre os rumos da sociedade brasileira em momento de prometida transição entre o passado colonial patriarcal e o futuro capitalista burguês. No centro dessa reflexão está o papel da mulher – e por extensão da família – na construção de uma sociedade que deveria ao mesmo tempo civilizar-se e manter-se fiel às suas tradições. Essa “questão feminina” em Alencar aparece em *Rio de Janeiro, verso e reverso* e, sobretudo, em *As asas de um anjo*.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** José de Alencar. Teatro brasileiro. Século XIX. Mulher. Escravidão. Modernidade. Tradição.

O teatro fluminense do século XIX teve imensa dificuldade de lidar com a questão do cativo e mesmo com a própria figura do negro. José de Alencar foi uma exceção, tendo dado espaço extraordinário à escravidão, assunto central de duas de suas melhores peças – *O demônio familiar*, de 1857, e *Mãe*, de 1860. A crítica dividiu-se por muito tempo sobre se esse autor, conhecido político conservador de posições antiabolicionistas, fizera obra abolicionista. Mais recentemente, formou-se razoável consenso

¹ A Lucas von der Weid, Juliana Tillmann e Thais Amaral da Silva, que, como bolsistas de iniciação científica, foram incansáveis em escarafunchar arquivos, atrás de informações que ajudaram este artigo a chegar aos resultados que chegou.

² FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 22260-000 – herculano@rb.gov.br

de que sim, a partir, sobretudo, da análise de Décio de Almeida Prado (1974, p.48), corroborada por outros estudiosos, como Flávio Aguiar (1984, p.74) e José Roberto Faria (1987, p.50). Era um abolicionismo, no entanto, da perspectiva do senhor e dos males da convivência doméstica com este elemento estranho à desejada boa família burguesa: o escravo.

Alencar produziu uma obra programática, interessada na fundação, em bases modernas, do teatro nacional, assim como se preocupou com a fundação de uma língua, uma literatura e uma cultura nacionais. Politicamente, o Brasil já existia como nação moderna, através de sua monarquia constitucional finalmente estabilizada. Na economia, a extinção do tráfico negreiro e a conseqüente liberação de recursos para outras atividades econômicas foram responsáveis por um surto de capitalismo, sentido especialmente na Corte. Uma crescente classe média urbana consumia com afeição os produtos materiais e simbólicos da modernidade européia. Fazia-se necessário, pois, fundar a cultura nacional e moderna, em que a escravidão, já condenada nos centros hegemônicos, não teria lugar. Mas se ela era dispensável no ambiente doméstico, não o era no eito, pois o nascente capitalismo de pés de barro brasileiro se sustentava na produção de café – e esta no trabalho escravo. Em texto mais recente, Décio de Almeida Prado resumiu com felicidade a questão: “Alencar [...] gostaria que a escravidão, juntamente com a sua herança negra, sumisse de repente da vida brasileira, num passe de mágica que o teatro – não a realidade histórica – mostrava-se capaz de fazer” (PRADO, 1999, p.85).

Interessavam-me, no entanto, menos as posições políticas de Alencar e mais as representações artísticas, a forma como essas relações eram transformadas em discurso cênico e esse afetava as sensibilidades do público, influenciando nas imagens que se inscreviam em seu espírito sobre a sociedade brasileira. O mérito inicial que se deve reconhecer ao dramaturgo é ter tido a coragem de trazer para o palco uma questão tabu, causando um impacto considerável, com sucesso de crítica e público e polêmicas sobre o gesto e seu alcance. Em segundo lugar, apesar das intenções programáticas do autor, que com frequência prejudicaram a qualidade de sua produção, Alencar era um artista e, nos seus melhores momentos, produziu obra que ia além das intenções ideológicas, permitindo leituras diversas sobre os “demônios familiares” daquela sociedade.

A leitura de suas peças, de seus escritos na imprensa e das reações ao seu teatro à época foi aos poucos chamando a minha atenção para um ponto que ainda não havia se fixado em mim com a importância devida: a centralidade da questão da mulher – ou, para colocar nos termos da discussão acadêmica contemporânea, das relações de gênero. Fechado em torno da tríade nacional-popular-moderno, já por vezes havia voltado minha análise para a importância de representações do feminino – como no caso do tipo ideal da mulata –, mas por primeira vez isso me surgia como a questão, desdobrada, aliás, em duas: um olhar sobre o feminino e um olhar *feminino* em si mesmo.

Antes que essa afirmação me cause problemas, esclareço que não parto de nenhuma concepção essencialista de uma qualidade feminina, mas de representações que a própria época e o autor faziam do que seria característico da mulher. Recorro mais uma vez a Décio de Almeida Prado, que chegou a tocar nesse ponto, sem aprofundá-lo, na análise de *O demônio familiar*. Diz o crítico que, em contraste com o modelo do realismo francês que o inspirava, Alencar produziu um

[...] certo adoçamento geral de todas as linhas. [...] As personagens, sobretudo as femininas, adquirem uma suavidade que chega a prejudicar-lhes o relevo teatral. [...] Essa ternura, essa sensibilidade à flor da pele, esse denago mais próximo do romantismo do que do realismo [...] é o traço mais entranhadamente nacional de *O demônio familiar*. (PRADO, 1974, p.57)

O crítico atribui tais características – doçura, suavidade, ternura – à própria nação, acompanhando uma representação recorrente da brasilidade, que, aliás, não era estranha àqueles meados do século XIX. Em crítica à mesma peça, em 1866, Machado de Assis dizia:

Pedro [o escravo doméstico] é o mimo da família, o *enfant gaté* [...]; e isso pode-se ver desde logo no traço característico da vida brasileira. [...] *O demônio familiar* apresenta um quadro de família com o verdadeiro cunho da família brasileira; reina ali um ar de convivência e de paz doméstica, que encanta desde logo. (ASSIS, 1866, p.6).

A condescendência com que a família trata o escravo travesso é fruto da ternura que marca as relações sociais, mesmo as mais desiguais, da vida brasileira, e é este quadro que,

segundo Machado, Alencar pinta. Cerca de uma década depois, Joaquim Nabuco, em sua famosa polêmica com Alencar, usou os mesmos elementos, mas trocando os sinais, para defender que tal feminilidade não caracterizava a nação; ao contrário, a depreciava. Referindo-se, de um modo geral, aos escritores nacionais, mas visando especificamente a Alencar, dispara: “Esse meio de lisonja, de condescendência, e de fácil admiração é fatal ao talento. É explicável que a vaidade dilate-se ao calor de uma tal atmosfera, mas não é menos perigoso respirar esse ar de efeminação” (apud AGUIAR, 1984, p.36). Ainda que Nabuco não estivesse se referindo aqui às peças de Alencar, e sim ao meio literário em que elas foram produzidas e louvadas, não me parece forçado estender-lhes a acusação. Ao longo da polêmica, Nabuco caracterizaria os personagens de seu oponente como pusilânimes, considerando o doce quadro da família brasileira saudado por Machado uma falsificação: “Não conheço, não há sociedade ao mesmo tempo mais desprezível e mais ridícula do que essa que ele [Alencar] chamou de brasileira” (apud AGUIAR, 1984, p.40).

Já mencionamos como Alencar tinha por programa contribuir para a criação de uma cultura nacional em bases modernas. Ligado aos desenvolvimentos da modernidade burguesa europeia – francesa, em particular –, considerava-a um modelo desejável e, ao mesmo tempo, ameaçador aos bons valores herdados pela tradição da família patriarcal brasileira. Era preciso que uma elite do espírito liderasse a reforma das consciências, para que moderno e nacional se conjugassem de forma harmônica. No começo de sua carreira literária, como folhetinista do *Correio Mercantil* e depois do *Diário do Rio de Janeiro*, viu claramente o potencial do teatro para tal empreendimento. Na coluna “Ao correr da pena”, mantida ao longo dos anos de 1854 e 1855, passava em revista a semana da cidade, e o teatro, principal diversão pública então disponível à população, não podia deixar de ter sua atenção. Nesses momentos, dirigia-se em particular às suas “queridas leitoras”, que sabia constituírem o público principal interessado nas letras e nas artes. Quando fosse mudar o assunto para a política ou a economia, recomendava: “E agora atirai o jornal de lado, ou antes passai-o ao vosso marido, ao vosso pai ou ao vosso titio, para que ele leia o resto” (ALENCAR, 1977a, p.223).

Não era novidade atribuir o domínio da cultura ao público feminino e a política e a economia ao masculino. O que era relativamente novo e se expandia era a presença da mulher de extratos superiores no espaço público, e o teatro era o espaço privilegiado dessa presença. Quando, em 1855, foi aberto o Teatro Ginásio Dramático, com o projeto de trazer ao público fluminense a moderna dramaturgia realista francesa e suas correspondentes técnicas de atuação mais natural, Alencar acolheu a iniciativa com entusiasmo e passou a conclamar suas leitoras a frequentá-lo. Vale a pena transcrever o trecho de seu folhetim de 8 de julho em que saúda o sucesso de sua campanha.

Ia-me esquecendo dar-vos notícia do vosso pequeno teatro, do vosso protegido, minhas belas leitoras. Se soubésseis como ele vos agradece a bondade que tendes tido em animá-lo, como se desvanece pelo interesse que vos inspira! Agora já não é somente um pequeno círculo de homens de bom gosto que aí vai encorajar o seu adiantamento e aplaudir aos seus pequenos triunfos. Na balaustrada dos seus camarotes se debruçam as senhoras mais elegantes, as moças mais gentis dos nossos aristocráticos salões. O lindo rosto expandindo-se de prazer, o sorriso da alegria nos lábios, elas esquecem tudo para interessar-se pelo enredo de uma graciosa comédia. E depois a sua boquinha feiticeira vai repetir no baile, ou na partida, uma frase espirituosa, um dito chistoso, que requinta de graça, conforme os lábios são mais ou menos bonitos. (ALENCAR, 1977a, p.222).

Esse espírito cortês, requintado, feminino, preside a primeira produção de Alencar para o teatro – *O Rio de Janeiro, verso e reverso*. O autor já vinha exercitando uma voz feminina nas suas crônicas jornalísticas, como demonstram dois poemas em francês que publicou, alegando tê-los recebido por cartas também escritas em francês e assinadas por “Elle”. “Souffrez que je garde l’anonyme”, dizia a primeira carta; “ce petit air de mystère a un je ne sais quoi, qui me rend plus *hardie*, ou plutôt moins craintive”.³ O cronista, no entanto, diz às suas belas leitoras não acreditar na assinatura, tomando-a “[...] por uma inocente brincadeira de algum amigo desconhecido, [mas] como os versos são bonitos, vo-los ofereço” (ALENCAR, 1977a, p.211). Reproduzo a seguir a primeira estrofe do segundo poema – chamado “Confidences” –, para dar um pouco do espírito dessas “brincadeiras”:

³ “Permita-me guardar o anonimato; esse pequeno ar de mistério tem algo que me torna mais ousada, ou antes menos temerosa.” (Itálicos no original.)

Si tu vois une femme au sourir caessant,
Au limpide regard, à la marche assurée,
Et dont l'air de triomphe est toujours ravissant,
C'est qu'elle aime déjà, et sait qu'elle est aimée.⁴
(ALENCAR, 1977a, p.218)

Olhar *sobre* a mulher e olhar *de* mulher. O cronista Alencar não temia a efeminação que seria, em vinte anos, combatida ferozmente por Nabuco; ao contrário, considerava-a elemento de civilização, numa terra em que a modernidade chegava de forma acelerada e desregrada, com seus lados positivos e negativos, mas sem a base cultural e moral que lhe permitisse separar o joio do trigo. A dedicatória a *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, publicada junto com a primeira edição, no ano mesmo de sua estreia, em 1857, deixa clara a perspectiva de Alencar.

Uma noite vi-a no Ginásio; representava-se uma comédia um pouco livre. Veio-me o desejo de fazê-la sorrir sem obrigá-la a corar. [...] Se algum dia pois eu for um autor dramático deverei unicamente àquela boa inspiração. [...] A flor não se abriria se o raio de sol não a aquecesse e animasse. (ALENCAR, 1977b, p.9)

Atribuir a inspiração poética à musa é gesto que se confunde com as próprias origens da literatura ocidental, mas é claro como no caso Alencar não se limitava a um gesto retórico. Ele tinha de fato em mente suas “belas leitoras” ao escrever sua peça e, mais do que isso, buscava absorver suas qualidades – um belo sorriso, gentil e sofisticado – para produzir um espelho daquela sociedade no que ela apresentava de melhor: as boas famílias fluminenses, com o refinamento da cultura europeia.

O Rio de Janeiro, verso e reverso é uma expressão feliz desse exercício de feminilidade. Leve, ágil, superficial, como as meninas do Rio de Janeiro, combina uma crítica bem humorada dos males da grande cidade moderna, com os encantos que podem se revelar à medida que se adentra a convivialidade gentil das “famílias honestas”. Ernesto, estudante de direito em São Paulo, e portanto um provinciano para os padrões da época, se desilude ao vir passar as férias na Corte, pois acreditava no quadro pintado pelos folhetinistas “com os seus contos de mil e uma noites”

⁴ “Se vires uma mulher cujo sorriso é uma carícia,
O olhar é límpido, o caminhar, seguro,
E cujo ar de triunfo é sempre encantador,
É que ela já ama, e sabe que é amada.”

(ALENCAR, 1977b, p.14), mas encontra um verdadeiro inferno urbano. “Muita casa, muita gente, muita lama” (ALENCAR, 1977b, p.18), resume para sua prima, Júlia, que se ressentida da imagem negativa que o primo apresenta de sua querida cidade. Para piorar, fala mal das moças.

ERNESTO – No Rio de Janeiro, prima, há balões, crinolinas, chapéus à pastora, bonecas cheias de arames, tudo o que a Sra. quiser; porém, moças, não; não posso admitir. Ignoro que haja no mundo uma degeneração da raça humana que tenha a cabeça mais larga do que os ombros; que carregue uma concha enorme como certos caramujos; que apresente enfim a forma de um *cinco*.

JÚLIA – De um cinco? Que esquisitice é esta?

ERNESTO – É a verdade. Olhe uma moça de perfil, e verá um cinco perfeito. O corpo é a haste fina, o balão é a volta, e o chapéu arrebitado é o corte. (*Apontando para um espelho fronteiro.*) Olhe! Lá está um.

JÚLIA (*voltando-se*) – Aonde?

ERNESTO (*rindo-se*) – Ah! Perdão, prima, era a Sra.

Júlia – Obrigada pelo cumprimento! (ALENCAR, 1977b, p.20/21)

Se a crítica reflete – e provavelmente o faz – um certo incômodo do autor com a moda como expressão de uma modernidade superficial, tratava-se, no entanto, de um mal inocente, que não impediria Ernesto de apaixonar-se por aquele “cinco”. Tal seria, como é fácil de se adivinhar, o reverso do Rio de Janeiro de Ernesto: uma cidade tornada encantadora pelos olhos do amor. Júlia se empenha na vingança, que consistirá em mudar a visão do primo. Ela é um personagem com forte presença, inteligente e decidida, e dá provas de não ser como “as moças vaidosas, que só vivem de frivolidades” (ALENCAR, 1977b, p.21). A doce vingança termina com juras de amor dos dois.

A ambição de Alencar, entretanto, ia além desse primeiro exercício gentil, leve, superficial. Antes da estreia nos palcos, já estreara literariamente, com ótima recepção, publicando em folhetins e depois em livro *O guarani*. Quando se voltou para o texto dramático, foi por perceber seu potencial na criação de uma cultura nacional – o que se propunha como missão: “Nós todos jornalistas

estamos obrigados a nos unir e criar o teatro nacional, criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda" (ALENCAR, 1857, p.3). Nessa afirmação está implícito o diagnóstico de fracasso do teatro romântico brasileiro, encarnado por João Caetano e alimentado pelas comédias de Martins Pena e Macedo, movidas estas, no entender de Alencar, pela tentação do sucesso fácil. Havia-se, pois, de ousar e acrescentar à perspectiva do doce sorriso feminino a razão severa do olhar masculino, garantidor das tradições morais da família patriarcal, num momento percebido como de transição. O passo adiante do "sorrir sem corar" seria o de fazer com que "o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral" (ALENCAR, 1857, p.3) – ou seja, retratasse o melhor daquela sociedade, com o que estaria indicando o caminho moral para o seu aperfeiçoamento.

Alencar foi buscar no teatro realista francês o modelo para esse realismo moralizador. Entre 1856 e 1857, o Ginásio já apresentara uma série de peças da nova escola e Alencar buscou ler as que ainda não haviam aportado em nossos palcos. De Alexandre Dumas Filho, seu modelo supremo, pegou a figura do *raisonneur*, personagem masculina que, com longas tiradas filosófico-morais, encarregava-se de passar a mensagem construtiva da peça, enquanto a ação movia-se entre outras razões: as do coração (do bem) e as da ambição (do mal). Não é difícil imaginar como essa voz da razão iluminada constitui o pior da produção teatral alencariana, sendo essencialmente antiteatral.

O modelo francês se articulava em torno da tríade amor, casamento e dinheiro, para fazer a defesa da família e dos valores burgueses. A versão brasileira não podia ignorar a presença doméstica da escravidão, que atrapalhava as veleidades burguesas. Alencar, como vimos, corajosamente trouxe essa presença para o palco já na sua segunda peça, *O demônio familiar*, estreada dias após o *Rio de Janeiro, verso e reverso*. Mas não o fez tanto para discutir o cativeiro em si, e sim para encarar os dilemas da família brasileira, num quadro de transição modernizadora, espremida entre a ordem escravocrata patriarcal e as promessas de um capitalismo nascente. O futuro do país seria determinado pelas soluções que se dessem a duas questões: o dinheiro (ou em outras palavras a reforma econômica, a plena entrada no capitalismo) e a família (ou em outras palavras a reforma das relações entre homem e mulher, o novo papel da mulher na sociedade). Pairando sobre as duas, vinha a moral – a

boa moral patriarcal buscando atualizar-se em burguesa (reforma das consciências), em todo caso moral garantidora da separação entre caminhos e descaminhos. E como pano de fundo estava a escravidão, que deveria desaparecer sem causar distúrbios à ordem. Reforma social como consequência natural das demais reformas.

A dedicatória a *O demônio familiar* também é bastante expressiva da centralidade da figura feminina no imaginário de Alencar. Se *O Rio de Janeiro* foi dedicado à gentil moça fluminense, a segunda peça o foi nada menos do que à Sua Majestade Teresa Cristina, a Imperatriz – a mulher que sintetizava a imagem feminina da nação. Nas palavras de Alencar, tratava-se da “mãe da grande família brasileira, [...] exemplo sublime de virtudes domésticas”, a quem oferecia esse “quadro da nossa vida doméstica, [...] esboço imperfeito das cenas íntimas, [...] enfim a imagem da família”. E por fim acrescentava: “Não me animo a oferecê-la à Majestade; ofereço-a à mãe, à esposa, à irmã, que sabem perdoar todas as faltas” (ALENCAR, 1857, p.4). Em suma, todas as mulheres brasileiras representadas em uma, com a qualidade maior que as caracterizava: a tolerância, virtude do coração.

Antes de explorar a tríade mãe-esposa-irmã, vamos examinar mais uma dedicatória feita pelo dramaturgo – a da peça *Mãe*. Não surpreende que esta tenha sido dedicada à sua própria mãe, d. Ana J. de Alencar. Depois de se referir ao seu “amor sublime que se reparte sem dividir-se”, assim oferece a obra.

Acharás neste livro uma história simples; simples quanto pode ser. É um coração de mãe como o teu. A diferença está em que a Providência o colocou o mais baixo que era possível na escala social, para que o amor estreme e a abnegação sublime o elevassem tão alto, que ante ele se curvassem a virtude e a inteligência; isto é, quanto se apura de melhor na lia humana. (ALENCAR, 1977b, p.255).

Aqui está resumida a dialética do masculino e do feminino em Alencar. O “melhor na lia humana” está na inteligência e na virtude. A primeira é qualidade em que o homem é soberano. A segunda deve ser compartilhada por homens e mulheres, cabendo, porém, àqueles, como elemento forte, vigiar e defender a virtude destas. Mas o amor e sua expressão mais alta, o amor sublime de mãe, este é o reino da mulher, e diante dele todas as forças se

curvam. O amor é superior à razão e ao dever.

Justifica-se então que a escravidão retratada nas peças de Alencar não seja a da violência, mas a que se deixa dominar pelo afeto doméstico. A Pedro, o escravo doméstico em *O demônio familiar*, diz Eduardo, o *raisonneur* e senhor da casa: “Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?” (ALENCAR, 1977b, p.62). Não impede que, para a nossa sensibilidade contemporânea, haja claros indícios na peça de que isso não é verdade. Eduardo, que, por morte do pai, cumpre o papel de senhor da casa, e Carlotinha, sua doce irmã em idade de casar, tratam o “moleque” com ordens ríspidas e críticas constantes à sua vadiagem e diabruras. Após tomar conhecimento de uma dessas, Eduardo diz à irmã: “É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração!” (ALENCAR, 1977b, p.63/64). Mesmo com o irmão mais moço da família, Jorge, que ainda é uma criança, Pedro sabe perfeitamente o seu lugar e que não pode provocar o menino, sob pena de sofrer castigo.

JORGE – Se tu és capaz, vem tomar!

PEDRO – Ora! É só querer!

JORGE – Pois eu te mostrei!

PEDRO – Está arrumado! Pedro, moleque capoeira, mesmo da malta, conta lá com menino de colégio! Caia! É só neste jeito; pé no queixo, testa na barriga.

JORGE – Espera; vou dizer a mamãe que tu estás te engraçando comigo!

PEDRO – É só o que sabe fazer; enredo de gente! Nhonhô não vê que é de brincadeira? (ALENCAR, 1977b, p.49)

Nesta cena, fica evidente a consciência de Pedro sobre sua diferença, primeiro com orgulho (capoeira da malta, que não se confunde com menino de colégio), depois como limite das suas possibilidades (“é de brincadeira”). Mas aparece também algo desse olhar terno do autor. A verdade é que a personagem de Pedro não é construída com as cores características de um vilão. Ao contrário, transpira uma certa simpatia – talvez mais hoje do que à época – que, por um lado, está na base de um personagem

claramente seguidor de uma tradição arlequinesca; por outro, no uso de um linguajar colorido, espécie de *patois* afro-brasileiro estereotipado, que com suas imagens saborosas serve bem à comédia, contrastando com o linguajar enfadonho do *raisonneur* Eduardo. Tentando convencer Carlotinha a se casar com um homem supostamente rico, Pedro assim descreve a cena futura.

Meio-dia nanhã 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!...” [...] E aquele homem que escreve no jornal tomando nota para meter nanhã no folhetim. (ALENCAR, 1977b, p.48)

Em toda a sua relativa infantilidade, Pedro é esperto o suficiente para conhecer todos os atrativos dessa imagem de mulher moderna, que já se aventura no espaço público, exalando sensualidade, para o deleite da plateia masculina, que a louvará nos jornais.

Se essa simpatia aparece na composição de Pedro, com mais razão está na heroína de Mãe, Joana, que serve como escrava a Jorge, sem revelar ser sua mãe, para que o filho não sofra as consequências de sua origem espúria. Apesar de seu desconhecimento, Jorge trata Joana como uma segunda mãe e, ao dar-lhe sua carta de alforria, afirma: “Não é tua carta de liberdade, não, minha boa Joana; porque eu nunca te considerei minha escrava. É apenas um título para que tu não te envergonhes mais nunca da afeição que me tens” (ALENCAR, 1977b, p.275). O vilão da peça, Peixoto, usurário e falsário, é o único que apresenta o lado mau das relações escravistas, ao comprar Joana e examiná-la como a um animal, fazendo com que mostre seus pés e dentes e tratando-a com rispidez. O subtexto é claro: tal comportamento existe, mas não é o da melhor sociedade.

O sabor do linguajar popular aparece numa cena em que Joana manifesta a Elisa o desejo de que esta se case com seu nhonhô.

Nesse dia... Olhe, iaiá! Hei de pôr meu cabeçaço novo, como as mulatinhas da Bahia... Que pensa! Não faça pouco na sua escrava, iaiá! Joana também já foi moça... sabia riçar o pixaim e bater com o tacão da chinelinha na calçada; só – taco, taco, tataco! Oh! Hei de me lembrar do meu tempo... (ALENCAR, 1977b, p.260)

As onomatopeias, o referir a si na terceira pessoa, os costumes e a estética popular, tudo remete a um mundo distinto daquele refinado da família burguesa europeia. Em outra cena graciosa, é caracterizada a forma como populares absorvem e redefinem valores da elite patriarcal. Trata-se de um diálogo entre Joana e Vicente, um “ciganinho”, no dizer de Joana, que ascendeu socialmente ao tornar-se oficial de justiça. Um dos meios claros de se perceber a forte hierarquização daquela sociedade, no texto de Alencar, são as formas de tratamento. A variação entre “tu”, “você”, “senhor/senhora”, Vossa Senhoria, Vossa Mercê e Vossa Excelência é precisa e não dá margem a dúvidas sobre a posição social. Ora, Joana tuteia Vicente e o chama pelo apelido de Bilro. Este, dotado agora de posição mais elevada, considera importante ter tratamento mais respeitoso. “Eu por mim não me importava”, diz Vicente, “mas falam”. Joana ironiza a pretensão: “Ora, não vejam só este meu senhor! Que figurão!... V. S^a. faz obséquio... ou V. Ex^a.?... Queira ter a bondade... Por quem é...” E se recusa categoricamente: “Pois olha! Cá comigo está se ninando!... Eu te conheci assim tamaninho, já era rapariga, mucama de minha senhora moça, que Deus tem, e foi sempre Bilro para lá, tia Joana para cá”. Afinal, Vicente negocia que, ao menos diante dos outros, Joana o trate de forma diferente.

JOANA – Diante dos outros?... Pois sim! Mas olha que é Vicente só!

VICENTE – Vicente Romão... É mais cheio.

JOANA – Uma figa!... Nem Romão, nem senhor! Vicente. (ALENCAR, 1977b, p.269)

Esta cena deve ser comparada com outra em que Joana tem dificuldade em trocar a forma de tratamento, uma vez tornada livre. O dr. Lima, único detentor do segredo de Joana e “segundo pai” de Jorge, tendo dele cuidado quando seu pai morreu logo após o nascimento da criança, presencia a cena da alforria e cobra de Joana:

DR. LIMA – Ora bem! Se eu te ouvir daqui em diante alguma destas palavras, meu senhor, sua escrava, saio por aquela porta e não ponho mais os pés aqui!

JOANA – Meu... Sr. doutor! (ALENCAR, 1977b, p.303)

“Meu senhor” é tratamento de escrava, “senhor doutor” é tratamento respeitoso. Os códigos são rígidos e precisos. Por conta disso, uma troca de *status* causa dificuldades. Joana passa a se policiar, pois o dr. Lima a ameaçou com o pior dos castigos, caso erre no tratamento: revelar seu segredo.

O desenlace é trágico: convencido pela própria Joana, que rasga sua carta de alforria, Jorge a vende para obter os recursos com que salvará a vida do pai da noiva e, portanto, seu próprio casamento. Sua intenção é de logo reaver a escrava, com dinheiro prometido pelo dr. Lima, e voltar a lhe dar alforria. Mas, sem perceber que Joana o escuta, e revoltado com o ato de Jorge, o dr. Lima exclama as palavras fatais: “Tu vendeste tua mãe!” (ALENCAR, 1977b, p.307). O suicídio de Joana não permite o final feliz, mas dá ainda uma vez a solução mágica para o problema da escravidão. Joana sabia que não pertencia ao mundo dos brancos e que, mesmo alforriada, um filho seu carregaria o estigma, como marca de Cam. Decidindo desaparecer de moto próprio do mundo, permite que se constitua a família burguesa.

Neste ponto, voltemos à questão que eu havia identificado como central no teatro de Alencar e que larguei naquela dedicatória a Sua Majestade Imperial, mãe, esposa e irmã dos brasileiros. Quando olhamos para aquele mundo do século XIX em toda a sua alteridade – afastando-nos de toda a sua familiaridade –, salta à vista como é a sobrevivência da família patriarcal, ainda que reformada para enfrentar os novos tempos, que está em verdade posta em questão nessas peças. Não que a família burguesa não se constituísse, mesmo na Europa, em torno do poderoso páter-famílias, mas as bases liberais da ordem burguesa apontavam já para um horizonte de crescentes dificuldades para a dominação masculina. A ideia do amor como base para o casamento, ideia romântica plenamente absorvida pela geração de Alencar, colocou desafios à autoridade masculina, que precisava então ser reafirmada em novas bases. À tríade alencariana da mãe, da esposa e da irmã como pilares, através do amor, da família, se contrapõe a tripla dominação do pai, do esposo e do irmão. A idealização, como sói acontecer, se presta à dominação. No fecho de *O demônio familiar*, Eduardo coloca a família sob a tutela das mulheres.

E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico

protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!... (ALENCAR, 1977b, p.98)

Mas quem tutela quem ao longo de toda a peça? A irmã, Carlotinha, é cortejada por um rapaz que parece lhe interessar e que lhe envia, através de Pedro, uma carta. Carlotinha se recusa a recebê-la, como convém a uma moça de boa família, e manda Pedro dizer a Alfredo, o rapaz, que, “se deseja casar comigo, fale a mano” (ALENCAR, 1977b, p.53). Pedro, no entanto, não se dá por satisfeito com a resposta. Coloca a carta no bolso de Carlotinha, levando-a inadvertidamente a lê-la, e acaba por convencê-la a enviar como resposta uma flor ao seu pretendente. O arrependimento de Carlotinha é imediato. Vai ao irmão e, recusando o tratamento de “anjo” que este lhe dá, entrega-lhe a carta e confessa seus dois erros: a leitura da carta e o envio da flor. Eduardo rapidamente toma conta da situação. Primeiro assume toda a responsabilidade pelo acontecido, como zelador das virtudes da casa, e depois parte para as providências. A solução que dá é de um patriarcalismo esclarecido: chama o pretendente para que comece a frequentar sua casa, dando a ele a oportunidade de demonstrar seu caráter e a ela de decidir se de fato lhe interessa o moço. A Alfredo, declara:

Não sou desses homens que entendem que a reputação de uma mulher deve ir até o ponto de não ser amada. Mas é no seio de sua família, ao lado de seu irmão, sob o olhar protetor de sua mãe, que uma moça deve receber o amor puro e casto daquele que ela tiver escolhido. (ALENCAR, 1977b, p.73)

A mãe, mencionada como uma das tutoras da virtude de Carlotinha, estranha a decisão de Eduardo, que não exigiu uma promessa de casamento, ao introduzir no convívio familiar um pretendente à mão da filha. Eduardo, o *raisonneur*, lhe demonstra como seu gesto se baseou no conhecimento do coração humano e nas ciladas do amor romântico, ameaça maior à família.

EDUARDO – 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 casaca e luneta, minha mãe; nem cenas de drama sobre o eterno tema do calor que está fazendo.

[...]

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 um perigo que ameaçava tua irmã; tuas palavras, porém, tranquilizaram-me completamente. (ALENCAR, 1977b, p.76)

A mãe, do alto de sua experiência, reconhece a superioridade de Eduardo para velar pelos valores familiares e tomar as decisões mais sensatas: a inteligência acima do coração. A irmã põe seu destino e felicidade nas mãos do irmão, que, por um gesto de soberano, lhe permite decidir sobre o seu escolhido, desde que sob sua vigilância. O coração feminino, sujeito ao descontrole do amor romântico, se submete ao juízo da razão masculina e só então, sob essa proteção, pode exercer sua sapiência.

Para garantir o equilíbrio das relações domésticas é necessário que a submissão da mulher seja absoluta, equiparando-a mesmo à situação do escravo. Assim Henriqueta, a jovem apaixonada por Eduardo, usa mais de uma vez a linguagem dessa submissão absoluta para caracterizar sua relação com o homem com quem deverá se casar. Numa das cenas iniciais, estando com Carlotinha no quarto de Eduardo, deixa escapar um lamento pelo desinteresse que sente em seu amado.

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! (ALENCAR, 1977b, p.43)

Basta o desejo masculino para que a mulher se torne criada do homem, ainda que de uma ordem superior às escravas negras. Mais adiante, quando Carlotinha vem dar a Henriqueta as boas novas de que Eduardo, sim, a ama, esta última mais uma vez se lamenta, desta vez por ser muito tarde. Seu pai, Vasconcelos, que está em precária situação financeira, prometeu-a a um credor, Azevedo: “Eu não te disse! Sou sua noiva! Meu pai deu-lhe a sua palavra. Ele me acompanha já com direito de senhor” (ALENCAR, 1977b, p.66).

Também Alfredo, o pretendente de Carlotinha, depois de obedientemente seguir o ritual que lhe foi proposto por Eduardo, vai a este se lamentar do que lhe parece ser a perda da propriedade da amada. Afirma ter provas de que Carlotinha ama a outro. Esta nega e como prova estende a mão a Alfredo.

ALFREDO – Ah!... (*Tomando a mão.*) Mas essa mão não pode ser minha!

CARLOTINHA – Por quê?

ALFREDO – Porque escreveu a outro e lhe pertence! (ALENCAR, 1977b, p.94)

A rigidez dos códigos para a mulher é patente: qualquer gesto seu que possa revelar interesse em um homem a compromete e a marca com o pecado da infidelidade; já não pode ser aceita por outro. Mas como sempre, a intriga fôra armação de Pedro, que queria promover o casamento de Carlotinha com Azevedo, o prometido de Henriqueta. Na cena final, Eduardo desfaz todas as artimanhas do endiabrado escravo e paga a dívida de Vasconcelos, permitindo que Henriqueta seja destinada a si próprio, seu verdadeiro senhor; da mesma forma como Carlotinha pode pertencer a Alfredo. A cena é expressiva do jogo das atribuições de valor masculino e feminino.

VASCONCELOS – Como? Fico então seu devedor?

EDUARDO – Essa dívida é o dote de sua filha.

HENRIQUETA – Oh! Que nobre coração!

EDUARDO – Quem mo deu?

HENRIQUETA – Sou eu quem sinto orgulho em lhe pertencer, Eduardo.

D. MARIA – Mas, meu filho, dispões assim da tua pequena fortuna. O que te resta?

EDUARDO – Minha mãe, uma esposa e uma irmã. A pobreza, o trabalho e a felicidade. (ALENCAR, 1977b, p.98)

Eduardo pode ser nobre, porque tem o amor (e a propriedade) de Henriqueta. Pode abrir mão de sua fortuna material, porque tem fortuna maior – o amor (e a submissão) das três mulheres de sua vida. Com toda a radical diferença existente em face da real

situação de cativa, não é de todo descabido aproximar o orgulho de Henriqueta de pertencer a Eduardo da felicidade de Joana de servir a seu filho e senhor Jorge, na peça *Mãe*.

JOANA – [...] Eu disse que queria bem a meu senhor, como uma escrava pode querer... só!

JORGE – Como uma escrava!... Sentes ser cativa, não é?

JOANA – Eu!... Não, nhonhô! Joana é mais feliz em servir seu senhor, do que se estivesse forra. (ALENCAR, 1977b, p.261)

As escravas brancas são tratadas com veneração e idealizadas como as verdadeiras forças por trás da virtude familiar; mas não deixam de pertencer a seus senhores, inclusive no mais íntimo de seus sentimentos. O grande perigo que a modernidade traz para essa rígida ordem patriarcal é abrir o espaço público para a presença das mulheres, onde se tornam alvos do desejo de homens não portadores dos valores elevados das boas famílias. Num diálogo entre d. Maria, mãe de Eduardo e Carlotinha, e Vasconcelos, pai de Henriqueta, n'*O demônio familiar*, a velha geração expõe suas inquietações com a modernidade.

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

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

VASCONCELOS – Que é o verdadeiro elemento. (ALENCAR, 1977b, p.70)

A sala aqui aparece como um espaço de transição do interior da casa (da intimidade familiar) para a rua (para as relações sociais mais amplas). É o espaço em que a família recebe outras famílias de sua relação e onde as moças podem estabelecer contato com os rapazes com quem eventualmente se casarão. Para além da sala vem a rua e, em especial, para a mulher moderna, a rua do Ouvidor, com seu comércio sofisticado, e os teatros. Alencar fizera essa divisão espacial ao classificar suas

peças, na dedicatória a *As asas de um anjo*: “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” (ALENCAR, 1858, p.2).

A maior parte das ações nas peças de Alencar se passa na sala, onde a sociabilidade das boas famílias se desenvolve. Mas mesmo nos espaços mais íntimos, mesmo entre amigos e parentes, a expressão dos sentimentos, em especial os da mulher, se faz com enormes dificuldades e seguindo códigos bastante estritos. Numa sociedade marcada por rígidas hierarquias e distinções de papéis, a expressão dos sentimentos da mulher caminha por vias tortuosas, cheia de não ditos e interditos. Quando, em *Mãe*, Jorge declara seu amor a Elisa, não pode obter uma resposta clara. Só outro homem – o pai de Elisa – terá o direito de confirmar seu amor.

JORGE – Quer dar-me o direito de partilhar a sua sorte?... Responda-me! Eu lhe suplico!

ELISA – Não!... Não posso responder-lhe!... Nem aceitar.

JORGE – Por que é pobre?... Também eu o sou! Seremos dois a lutar.

ELISA – Meu pai... lhe dirá... Eu não!

JORGE – Era minha intenção falar-lhe; mas antes quero o seu consentimento. Recusa-me?

ELISA – Não sei!

JORGE – Elisa!...

ELISA – Fale!...

JORGE – Obrigado, minha mulher!...

ELISA – Não me chame assim!

JORGE – Esse título me impõe o dever de fazer a sua felicidade, e me dá o direito de velar sobre a sua existência.

ELISA – Se meu pai não se opuser.

Jorge – Ainda quando ele se oponha, Elisa. Não contrariaremos a sua vontade, não esqueceremos os nossos deveres; mas a aliança pura de duas almas que se compreendem tem a sua religião. (ALENCAR, 1977b, p.262/263)

O máximo a que a regra do pudor feminino permite é que Elisa autorize Jorge a falar com seu pai – essa é sua declaração de amor. E isso é suficiente para dar a Jorge “o direito de velar sobre a sua [*de Elisa*] existência”. Já o máximo de insurgência que é permitida ao jovem pretendente contra a vontade paterna é o apelo a uma autoridade ainda maior – Deus Pai, junto a quem espera poder realizar no plano espiritual o que o pai terreno não permitisse no carnal. “Se Deus quiser...”, poderia ter contestado Elisa.

O clímax do conflito feminino é atingido na peça *As asas de um anjo* – não à toa, a mais rumorosa e polêmica de Alencar –, em que aborda o tipo feminino que faltava: a mulher perdida. O tema também é extraído do realismo francês, que já o tinha abordado em *A dama das camélias*, de Dumas Filho, e *As mulheres de mármore*, de Lambert Thiboust e Théodore Barrière, ambas representadas no Ginásio entre 1855 e 1856. Mas se podia haver certo grau de artificialismo na sua transposição para o Brasil, como acusaram alguns críticos, fazia sentido como complemento do amplo quadro da mulher fluminense proposto pela obra dramaturgica de Alencar. Afinal, a perdição era o fantasma que rondava todas as virtuosas mães, esposas e irmãs. O autor declara isso conscientemente na já mencionada dedicatória, sintomaticamente feita ao Conservatório Dramático, responsável pela censura prévia aos textos teatrais.

[O *Rio de Janeiro, verso e reverso*, *O demônio familiar* e *O crédito*] 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. (ALENCAR, 1858, p.2).

Estamos aqui muito longe do “sorrir sem corar”. Apesar de o autor chamar a peça de comédia, a situação é de intensa dramaticidade: um mundo sórdido, que expõe a fraqueza da mulher, com a intenção de passar severa lição moral. Não é surpresa que os *raisonneurs* se desdobrem em dois – Luís, o

primo apaixonado que tenta evitar a queda do anjo (Carolina), e Meneses, um jornalista que acompanha aquela vida boêmia como um prescrutador de almas. Dirigindo-se a Carolina, declara Meneses: “[...] tua vida [é] um fenômeno, que eu estudo com toda curiosidade. Tu és um desses flagelos [...] que a Providência às vezes lança sobre a humanidade para puni-la dos seus erros” (ALENCAR, 1977b, p.226).

Carolina é um personagem poderosíssimo em sua ambivalência entre anjo e demônio. A peça é desigual, desequilibrada, sobrecarregada de discurso moralizante, mas levanta os conflitos, antes apenas sugeridos, de forma muito mais aberta. O primeiro passo errado de Carolina (erro fatal! eis a lição) é fugir de casa com Ribeiro, que lhe promete uma vida de luxo e prazeres. Quebra-se assim a autoridade paterna, além de sair arranhada a do primo, que procurou preveni-la do abismo. Apesar de amar Carolina, Luís a considera morta para a sociedade e, no primeiro reencontro, a trata cruelmente.

CAROLINA – Luís.

LUÍS – Silêncio!

CAROLINA – Não me quer falar, meu primo?

LUÍS – Com que direito os lábios vendidos profanam o nome do homem honesto que deve a posição que tem ao seu trabalho? Com que direito a moça perdida quer lançar a sua vergonha sobre aqueles que ela abandonou?

CAROLINA – Não me desprezes, Luís!

LUÍS – Não a conheço.

CAROLINA – Tem razão. Esqueci-me que estou só neste mundo; que não me resta mais nem pai, nem mãe, nem parentes, nem família. O senhor veio lembrar-me. Obrigada.

LUÍS – Minha prima!

CAROLINA – Sua prima morreu! (*Volta-lhe as costas.*) (ALENCAR, 1977b, p.198)

O que é extraordinário é que estamos diante de uma mulher que revida. Posta contra a parede, ela inverte o jogo e deixa o

primo desconcertado. É esta mesma mulher que desenvolve um discurso feminista, *avant la lettre*. Infeliz no seu primeiro passo em falso, mantida em casa por um companheiro ciumento, que não lhe oferece a vida de prazeres prometida, ela é tentada por amigos a abandoná-lo por outro. A princípio resiste e responde ao candidato a novo amante.

Amor por amor, já tenho um; e este, ao menos, é primeiro. [...] No momento em que lhe pertencesse, tornar-me-ia um traste, um objeto de luxo; em vez de viver para mim, seria eu que viveria para obedecer às suas vontades. Não; no dia em que a escrava deixar o seu primeiro senhor, será para reaver a liberdade perdida. [...] Nesse dia, se houver um homem que me ame e que me ofereça a sua vida, eu a aceitarei; porém como senhora. (ALENCAR, 1977b, p.196)

Está aí colocada claramente a questão da servidão da mulher e sua contraparte, a busca pela liberdade. Apesar de que a intenção de Alencar fosse apontar para os perigos dessas aspirações de independência feminina, é possível imaginar quantos homens na plateia não terão se assustado com a veemência do discurso; e quantas mulheres não terão se excitado.

Curiosamente, Luís volta a procurar Carolina para tentar convencê-la a não dar o segundo passo de sua queda e manter-se com o primeiro amante. Carolina, que a estas alturas se dá conta de que ama Luís, ao ouvi-lo defender a possibilidade de uma regeneração pelo amor, entende que ele está se declarando, mas Luís esclarece que falava de Ribeiro, “o único que tem direito de amá-la” (ALENCAR, 1977b, p.213). E acrescenta: “Uma mulher deve sempre conservar a virgindade do coração e guardar pura sua primeira afeição” (ALENCAR, 1977b, p.214). Carolina confessa que a única possibilidade que vê de “ligar o fio de minha vida às recordações dos meus dezoito anos” seria através do amor de Luís. Mas este o nega. O segundo passo torna-se inevitável.

Ribeiro, com quem agora Carolina tem uma filha, aparece e oferece casamento.

LUIÍS – É a honra, é a virtude, é a felicidade que ele lhe restitui!

CAROLINA – Não! É tarde!... [...] Já que o amor não é possível para mim, prefiro a liberdade! Quero ver a meus pés, um por um, todos esses homens orgulhosos que tanto blasonam de probos e honestos!... (ALENCAR, 1977b, p.216)

Eis o grande fantasma que assombra os homens probos e honestos: uma vez obtida a sua liberdade, as mulheres se voltarão contra eles. A partir de então, é uma Carolina muito mais dura que aparece, levando à ruína seu segundo amante, tendo novos, desprezando tanto os esforços da mãe, que a tudo perdoa, desde que a filha volte para casa, como a sorte do pai, que se entregou à bebida. Em conversas com Meneses, o *raisonneur*, e Araújo, outro homem probo, vai se desenvolver um verdadeiro embate filosófico sobre os valores sociais. Carolina critica a hipocrisia, que considera caracterizar a sociedade, e defende a franqueza, que caracteriza as “mulheres livres”. Meneses defende:

Esse turbilhão que se agita nas grandes cidades; que enche o baile, o teatro, os espetáculos; que só trata do seu prazer, ou do seu interesse; não é a sociedade. É o povo, é a praça pública. A verdadeira sociedade, da qual devemos aspirar à estima, é a união das famílias honestas. (ALENCAR, 1977b, p.221)

Estão assim delimitados os campos em que Alencar pretendia que se desenvolvesse o jogo. Ao contestar a sociedade, Carolina erra de alvo, porque não leva em conta a verdadeira sociedade. Mas o anjo caído parece não ter mais coração e mostra as suas garras: “Não há ouro que valha o prazer de humilhar um homem” (ALENCAR, 1977b, p.225). Por fim, revela que ainda mantém algo que chama de “alma”: trata-se de uma caixinha em que guarda parte das riquezas que ganhou em sua vida dissoluta, na esperança de um dia usá-la para “viver um ou dois anos na Tijuca ou em Petrópolis” o seu amor por Luís. Mais uma vez, no entanto, é rejeitada. Logo em seguida, descobre que foi roubada e entra no terceiro e último ciclo de sua queda: a miséria e a doença.

Cercada por homens honestos, que, na sua aflição, lhe vêm dar apoio – Luís, Meneses, Araújo e até o redimido Ribeiro –, Carolina ainda tem forças para manter algumas polêmicas morais. Ao saber que o ladrão de suas joias está por se casar “com a filha de um homem de bem”, Carolina faz veemente protesto, provocando uma das discussões centrais da peça: o direito à redenção do pecador e da pecadora.

CAROLINA – [...] Pois a mulher que se perde é mais culpada do que o homem que furta e rouba? [...] Entretanto, ele tem um lugar nessa sociedade, pode possuir família! E a nós, negam-nos até o direito de amar! [...]

MENESES – Talvez seja uma injustiça, Carolina; mas não sabes a causa?... É o grande respeito, a espécie de culto, que o homem civilizado consagra à mulher. Entre os povos bárbaros ela é apenas escrava ou amante; o seu valor está na sua beleza. Para nós, é a tríplice imagem da maternidade, do amor e da inocência. Estamos habituados a venerar nela a virtude na sua forma a mais perfeita. Por isso na mulher a menor falta mancha também o corpo, enquanto que no homem mancha apenas a alma. A alma purifica-se porque é espírito, o corpo não!... [...]

CAROLINA – É um triste privilégio!...

MENESES – Compensado pelo orgulho de haver inspirado ao homem as coisas as mais sublimes que ele tem criado.

LUÍS – Penso diversamente, sr. Meneses. Por mais injusto que seja o mundo, há sempre nele perdão e esquecimento para aqueles que se arrependem sinceramente: onde não o há é na consciência. (ALENCAR, 1977b, p.236/237)

Nesse diálogo me parecem bem sintetizadas as questões que afligem Alencar em torno da dialética do feminino e do masculino. Carolina é o pólo fraco, a virtude que precisa ser protegida por um braço forte masculino; uma vez perdida, dificilmente se reerguerá. Mas é mulher, portanto amor, e sempre guarda dentro de si a esperança da regeneração pelo amor. Meneses é a expressão mais perfeita da voz masculina: equilibrada, racional, severa. Não há redenção possível para a virtude feminina manchada. Luís é a racionalidade masculina temperada por um olhar feminino de tolerância, de perdão. O crime de Carolina foi gravíssimo: quebrou a lei do pai. Mas o amor é superior a tudo e admite o esquecimento, se houver arrependimento sincero. De forma menos dramática, mais suave, Alencar já havia ensaiado essa síntese do masculino e do feminino na personagem de Eduardo, o irmão *raisonneur* de *O demônio familiar*.

Um irmão, Carlotinha, é para sua irmã menos do que uma mãe, porém mais do que um pai; tem menos ternura do que uma, e inspira menos respeito do que o outro. Quando Deus o colocou na família a par dessas almas puras e inocentes como a tua, deu-lhe uma missão bem delicada; ordenou-lhe que moderasse para sua irmã a excessiva austeridade de seu pai e a ternura muitas vezes exagerada de sua mãe; ele é homem e moço, conhece o mundo,

porém também compreende o coração de uma menina, que é sempre um mito para os velhos já esquecidos de sua mocidade. (ALENCAR, 1977b, p.64)

Essa é provavelmente a voz mais próxima da que aspirava Alencar, combinando a racionalidade e a firmeza do pai, com o amor sublime da mãe, adotando um olhar mais terno, que mitigasse a rigidez da lei. Diante dos valores herdados das famílias honestas, ameaçados por uma modernidade que tirava a mulher do interior da casa para a sala e desta para a rua, era preciso uma firmeza moral, amoldada pelos valores da temperança.

O final de *As asas de um anjo* surpreendeu e desagradou mesmo aos fãs do escritor. Depois de uma cena fortíssima, em que Carolina, doente e prostrada, é assediada pelo pai bêbado, até o reconhecimento mútuo, segue-se um epílogo anticlimático, em que a guerreira depõe suas armas, retorna à casa paterna e se casa com Luís, sob um pacto de conjunção apenas espiritual, sem direito ao amor carnal. Carolina vai expiar sua culpa, dedicando-se a ser mãe da filha que tivera com Ribeiro. Desagradou a gregos (que queriam punição maior) e troianos (que queriam redenção mais completa). E teatralmente perdeu uma boa oportunidade de encerrar na cena clímax do quase incesto. Mas nada mais coerente com as posições de Alencar. Da mesma forma que a escravidão precisou ser extirpada por um passe de mágica, o sexo precisou ser eliminado por uma improvável ascensão ao reino dos verdadeiros anjos.

A introdução por Alencar de um “olhar feminino” nas duas grandes questões que assombram os homens probos de meados do século XIX – a escravidão e a mulher – dá uma riqueza de leitura para as relações de gênero da época e é responsável pelo que de melhor nos ficou de sua obra dramaturgica. A história e a crítica agradecem.

LOPES, A. H. José de Alencar's theater: imagining Brazilian society. *Perspectivas*, São Paulo, v.37, p.87-111, jan./jun. 2010.

■ **ABSTRACT:** *José de Alencar's plays express his concerns with the formation of a Brazilian society and the idea of nation. Differently from his contemporaries, he didn't hesitate to depict slavery onstage, as in O demônio familiar (The family demon) e Mãe (Mother). In O crédito (The credit), he was interested in how capitalism is making its entrance in that society. His model was the French realist theater, which focused on two themes that were dear to the bourgeoisie:*

money and love. But Alencar went beyond a mere imitation of what was done in Paris. In his theater, one can find a reflection on the paths that Brazilian society was taking in its promised transition from the colonial patriarchal past to a bourgeois capitalist future. The role of women – and by extension the role of family – is pivotal in his reflection, which aims at the construction of a society that should, on the one hand, become “civilized” and, on the other, keep faithful to its traditions. Alencar addresses the “feminine issue” in Rio de Janeiro, verso e reverso (Rio de Janeiro, front and back) and especially in *As asas de um anjo* (An angel's wings).

■ **KEYWORDS:** José de Alencar. Brazilian theater. 19th century. Woman. Slavery. Modernity. Tradition.

Referências

AGUIAR, F. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, J. de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a. v.1.

_____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977b. v.2.

_____. Dedicatória do autor da comédia *As asas de um anjo* ao Conservatório Dramático. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 26, jan. 1858. p.2.

_____. Dedicatória do autor a S.M. a Imperatriz. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 05, nov. 1857. p.4.

_____. A comédia brasileira. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 14, nov. 1857. p.3.

ASSIS, M. de. Semana literária. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 06, mar. 1866, p.5-6.

FARIA, J. R. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. Os demônios familiares de Alencar. Separata de: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.15, p.27-57, 1974.

