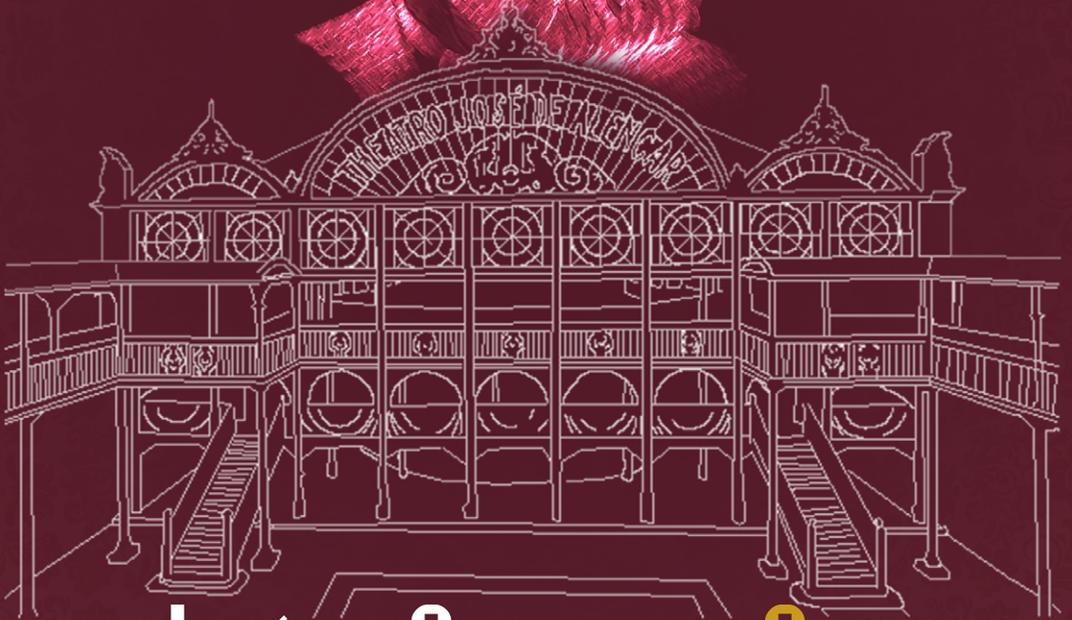
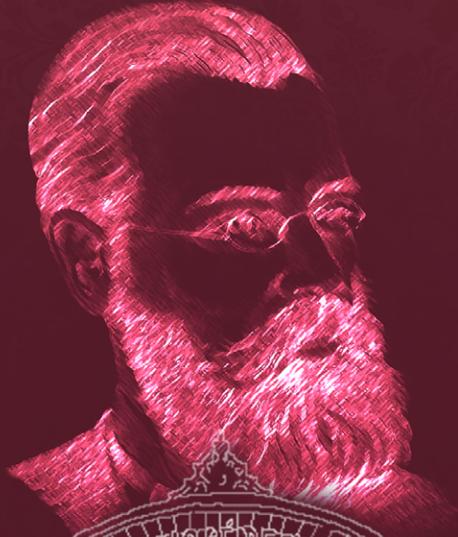


ORGANIZADORES

Ana Carolina Eiras Coelho Soares
Francisco Wellington Rodrigues Lima
Marcos Paulo Torres Pereira
Tito Barros Leal



JOSÉ DE ALENCAR **in CENA:**

Estudos da Dramaturgia Alencariana - VOL.2



ORGANIZADORES

Ana Carolina Eiras Coelho Soares
Francisco Wellington Rodrigues Lima
Marcos Paulo Torres Pereira
Tito Barros Leal



JOSÉ DE ALENCAR IN CENA:

Estudos da Dramaturgia Alencariana - VOL.2

Sobral - CE
2022



José de Alencar in Cena: Estudos da Dramaturgia Alencariana. Volume 2

© 2022 copyright by: Ana Carolina Eiras Coelho Soares, Francisco Wellington Rodrigues Lima, Marcos Paulo Torres Pereira,

Tito Barros Leal (Orgs.)

Impresso no Brasil/Printed in Brazil



Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia



Rua Maria da Conceição P. de Azevedo, 1138
Renato Parente - Sobral - CE
(88) 3614.8748 / Celular (88) 9 9784.2222
contato@editorasertaocult.com
sertaocult@gmail.com
www.editorasertaocult.com

Coordenação Editorial e Projeto Gráfico
Marco Antonio Machado

Coordenação do Conselho Editorial
Antonio Jerfson Lins de Freitas

Conselho Editorial

Andrea Rodrigues de Andrade
Antonio Iramar Miranda Barros
Camila Teixeira Amaral
Carlos Augusto Pereira dos Santos
Cicero João da Costa Filho
Geranilde Costa e Silva
Gilberto Gilvan Souza Oliveira
João Batista Teófilo Silva
Juliana Magalhães Linhares
Raimundo Alves de Araújo
Regina Celi Fonseca Raick
Valéria Aparecida Alves

Revisão

Danilo Ribeiro Baruhana

Diagramação e capa

João Batista Rodrigues Neto

Catálogo

Leolph Lima da Silva - CRB3/967



Associação Nacional de História - Seção Ceará
CNPJ -23.533.584/0001-66

Conselho Editorial da ANPUH-CE

EDITOR-CHEFE

Tito Barros Leal (UVA)

EDITORA ADJUNTA

Cláudia Freitas de Oliveira (UFC)

CONSELHO CONSULTIVO

Historiadores

Flocel Sabaté (Universitat de Lleida– Espanha)
Francisco Contente Domingues
(Universidade de Lisboa – Portugal)
Hugo Roberto Basualdo Miranda
(Universidad Nacional de San Juan – Argentina)
Júnia Ferreira Furtado (UFMG – Brasil)
Márcia Maria Menendes Motta (UFF – Brasil)
Maria Leonor Cruz (Universidade de Lisboa – Portugal)

Áreas Afins

Antonio Méndez Madariaga, Arqueologia
(Universitat de Barcelona – Espanha)
Eduardo Diathay Bezerra de Menezes, Ciências Sociais
(UFC – Brasil)
Francisco Auto Filho, Filosofia e Jornalismo (UECE – Brasil)
Roberto Pontes, Letras (UFC – Brasil)

CONSELHO CIENTÍFICO

Historiadores

Ana Alice Miranda Menescal
Ângelo Adriano Faria de Assis (UFV)
Helena Amália Papa (UNIMONTES)
Lara de Castro (UNIFAP)
Maria Lucélia de Andrade (URCA)
Mariana Albuquerque Dantas (UFRPE)
Pedro Parga Rodrigues (UFRJ)
Raquel de Fatima Parmegiani (UFAL)
Ticiane de Oliveira Antunes (IES Particular)

Áreas Afins

Elizabeth Dias Martins, Letras (UFC)
Emanuel Pedro Martins Gomes, Letras (UESPI)
Francisco Wellington Rodrigues Lima, Letras (IES Particular)
Manoel Fernandes de Sousa Neto, Geografia (USP)
Marcos Paulo Torres Pereira, Letras (UNIFAP)
Nilo César Batista da Silva, Filosofia (UFCA)

J83 José de Alencar in cena: estudos da dramaturgia Alencariana./ Organizado por Ana Carolina Eiras Coelho Soares, Francisco Wellington Rodrigues Lima, Marcos Paulo Torres Pereira, Tito Barros Leal. – Sobral- CE: Sertão Cult, 2022.

252p.
v.2

ISBN: 978-65-5421-006-5 - papel
ISBN: 978-65-5421-007-2 - e-book em pdf
Doi: 10.35260/54210072-2022

1. Literatura brasileira. 2 Teatro brasileiro. 3. José de Alencar. I. Soares, Ana Carolina Eiras Coelho. II. Lima, Francisco Wellington Rodrigues. III. Pereira, Marcos Paulo Torres. IV. Leal, Tito Barros. V. Título.

CDD 869.2



Este e-book está licenciado por Creative Commons

Atribuição-Não-Comercial-Sem Derivadas 4.0 Internacional

A pandemia de COVID-19 levou muitos parentes, amigos, colegas e conhecidos de todos os autores que compõem este volume. Este foi um dos motivos para a demora em fazer-se publicar este segundo volume do José de Alencar in Cena.

Queremos dedicar com sincero sentimento este livro ao companheiro Francisco Wellington Rodrigues Lima, idealizador do projeto e lastimável ausência entre nós. Saudade de tantos e carinho de todos.



O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR: um ensaio geral de Brasil

Quando fui convidado para prefaciar a obra que ora se encontra diante de nós, não pude deixar de recordar minhas conversas com o grande poeta sergipano Hunald Fontes de Alencar. Alencar já estava nos últimos anos de sua vida, e todas as vezes em que eu visitava Aracaju tratava de encontrá-lo de alguma maneira. Infelizmente não foram tantas vezes quanto eu gostaria, mas, nesses tempos líquidos que Zygmunt Bauman nos anunciou alguns anos atrás, tenho a certeza de que uma rápida e forte amizade se produziu entre nós. Quando nos encontramos pela primeira vez, Hunald acabara de escrever um de seus últimos textos antes de nos deixar para sempre. Um texto para teatro em homenagem à cantora norte-americana Billie Holiday. Apenas depois de sua morte, em 2016, pudemos ver o sonho deste aracajuano de coração e alma se realizar: *Billie Holiday – A Canção* foi finalmente montada e fez um enorme sucesso de público.

Esse grande sergipano me jurava que sua paixão pelo teatro estava diretamente ligada a uma certa genealogia sentimental (e real): “*Sou do ramo de Bárbara*”, dizia-me ele, confessando sua conexão de “sangue azul” com Bárbara Augusta de Alencar, irmã temporã do gênio indianista brasileiro José Martiniano de Alencar, a quem os autores do presente livro desejam, de certa forma, homenagear com seus estudos, comentários e até mesmo com potentes desconstruções analíticas.

Todas as prosas que tive com o querido Hunald tinham a presença de José de Alencar confirmada, fosse um simples *conversê* sobre os deliciosos pastéis de Ribeirópolis, fosse sobre a inglória e quixotesca luta de toda uma vida que teve o poeta aracajuano na promoção da Língua Portuguesa, como sendo um direito de todo o povo do Sergipe. Pioneiro na introdução de novos materiais pedagógicos para o estudo da nossa língua e pela sua renovação metodológica nas escolas do seu estado, Hunald Fontes de Alencar encontrou tempo para nos deixar uma riquíssima produção poética, desconhecida da maior parte dos brasileiros e ainda por ganhar o reconhecimento que merece em nosso país. Nada surpreendente: o Brasil ainda é fortemente marcado por um projeto educacional claudicante, aridamente libertador e incapaz de produzir uma sociedade autocrítica, confirmada na capacidade de enfrentar seus próprios traumas e desafios. Segue sendo um roteiro em construção, um espetáculo cuja estreia ainda não somos capazes nem de anunciar, nem de prever.

Mas passemos de um Alencar a outro. Os tempos sombrios que ora atravessamos (e me pergunto quando não o foram) não serão fortes o suficiente para nos impedir de olhar para figuras consagradas das nossas artes e nos debruçar sobre elas, buscando relê-las, repensá-las ou até mesmo enxergar nelas um instrumento de reflexão sobre o presente. Nesse sentido, o recorte que os autores da presente obra dão à dramaturgia alencarina poderá não apenas contribuir para o nosso gozo estético como leitores, como também nos fortalecer como hermenutas que somos chamados a ser acerca do nosso próprio tempo. O poderio emocional e *deleuzianamente* afetivo do Teatro, enquanto proposta de leitura da realidade, talvez seja o que de fato estejamos precisando nesse momento da vida brasileira.

Rubens Ricúpero, ao escrever uma biografia do Barão do Rio Branco, afirmou que o pai da diplomacia brasileira sempre teve uma *“certa ideia de Brasil”*. Ricúpero queria dizer com isso que Rio Branco enxergava o país com lentes muito peculiares, nem sempre

traduzíveis e muitas vezes dissonantes da realidade crua da política brasileira. Arrisco-me a tomar emprestado esse argumento, transpondo-o na medida do possível ao legado político, literário e especialmente dramatúrgico que nos deixou José de Alencar.

Assim como em Rio Branco, há também em José de Alencar uma *certa ideia* de Brasil que se enraíza não apenas na sua atuação política no ambiente jurídico do Segundo Reinado, em que teceu críticas duríssimas ao abolicionismo de seus tempos (o que lhe vale ainda hoje a pecha de conservador), como nas percepções que o escritor terá acerca do papel político e histórico do Brasil no âmbito americano. O momento no qual a pena alencarina criará seus textos geniais de prosa e teatro (existe certa convenção historiográfica que lhe confere algum desdém sobre sua produção como poeta) é marcado por uma nova geopolítica atlântica, cuja desconstrução do projeto de hegemonia europeu está posta à mesa. *Jeffersonianos* e entusiastas da *Doutrina Monroe* falam no fortalecimento de um *Hemisfério Ocidental*, capaz não apenas de se autodeterminar, como também de influenciar os destinos políticos e econômicos do mundo. Simon Bolívar, um dos idealizadores da Conferência da Jamaica, de 1819, inauguradora do que mais tarde chamaríamos de panamericanismo, aponta para a mesma direção, embora investido de uma a cor local marcadamente do sul, com outra roupagem libertária.

Alguns anos antes de Alencar, em nossas praias, o Visconde de Itabaiana – falcão político e conselheiro de D. Pedro I – insta o Imperador a considerar a construção de um projeto de política exterior no qual o Brasil se enxergue como um ator essencialmente americano, uma ideia que não apenas fascinou nossos primeiros diplomatas e formuladores políticos, mas também nossos poetas e escritores, muitos destes igualmente diplomatas e políticos. Ainda que Alencar tenha sustentado por toda vida as origens tupis do verbete Iracema, que fecundou a literatura brasileira no escopo dos romances de temática nacional, há quem levante a suspeita

de que o nome da “virgem dos lábios de mel” oculta na realidade o anagrama *A-m-e-r-i-c-a*, o que atestaria o entusiasmo americanista nascido com a Independência, e que ainda prevalecia entre intelectuais posteriores, como José de Alencar.

São esses os tempos que serão chamados por Otávio Tarquínio de Souza, exímio historiador e biógrafo político do período imperial brasileiro, como os *tempos da Consolidação do Estado imperial*. Curiosamente, outro grande analista do período, posterior a Tarquínio e ainda entre nós, José Murilo de Carvalho recorrerá a uma metáfora dramaturgica para dar título a uma das mais importantes obras analíticas atuais sobre o Segundo Reinado: *O Teatro das Sombras*. Nesta obra, parte dela defendida como tese de doutorado na Universidade de Stanford, em 1974, José Murilo faz uma crítica acentuada sobre as elites políticas do período em que viveu Alencar. O historiador busca compreender, de forma dialética, a relação entre o protagonismo dos partidos políticos brasileiros na boca de cena que era a Corte do Rio de Janeiro e as coxias do poder, as oligarquias regionais que aos poucos vão assumindo não apenas o enredo, mas a cena política que culminará com a República de 1889. Além disso, questões morais acerca da escravidão e outros aspectos relativos aos costumes do período também são abordados neste clássico da historiografia brasileira.

Não me espanta que este segundo volume de *José de Alencar in Cena: estudos da dramaturgia alencarina* venha premiado com autoras e autores que busquem compreender, a partir da produção teatral do *Cazuza* de Masseurana, aspectos pregnantes do nosso próprio tempo, sem com isso deixar de nos brindar com o conhecimento acerca de uma parte do legado alencarino que conhecemos talvez menos do que poderíamos. Se encontramos pedras no caminho, ao tornar mais conhecida no meio cultural brasileiro a obra romanesca e ensaísta de Alencar, em um país com uma dívida educacional olímpica como o nosso, o que dizer da visibilidade dramaturgica do autor, que os criadores do presente livro vêm a bom tempo reforçar.

Longe de se contentar apenas com a concepção de uma dramaturgia *dans un fauteuil*, tal como preconizaria Alfred de Musset, dramaturgo pertencente a uma geração intelectual imediatamente anterior a sua, Alencar distancia-se possivelmente do conforto burguês do teatro que se locupleta no entretenimento. O *divertissement* precisa dar lugar à provocação e ao debate por dentro das elites letradas, que deliram com a possibilidade da construção de um império dotado de instituições liberais e representativas, ao mesmo tempo em que se mostram conformistas e coniventes com a prática infame da escravidão. No sentido oposto, a verve teatral alencarina também não se aproxima do radicalismo de um revolucionário declarado, como Georg Büchner (outro gênio imediatamente anterior ao nosso cearense), que busca na fantasmagoria esquizofrênica de um *Woyzeck* a demolição iconoclasta do modo de vida no qual nasceu, e das convenções às quais se sente acorrentado.

Há, portanto, ao menos enxergo assim, certo *juste milieu* nos textos que Alencar produziu para a ribalta, o que torna a sua análise complexa e profundamente desafiadora. O lançamento deste segundo volume de *Alencar In Cena* é, nesse sentido, motivo não apenas de alegria e realização para todos nós, mas também de alívio, dada a pluralidade de tópicos, diferentes abordagens e variedade de perspectivas que dialogam com os mais criativos aspectos do teatro alencarino.

Tomemos por exemplo elementos que Alencar nos dispensa em textos como *Verso e Reverso*, peça representada pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1857. Compreendida pelo próprio Alencar como uma *comédia livre*, designação que em uma sociedade conservadora como a brasileira daqueles tempos (a de hoje não?) – especialmente no ambiente da Corte – arrepiava (e excitava) o universo das elites imperiais, *Verso e Reverso* estampa de forma viva e colorida o ambiente comercial da Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, vitrine do Império, por onde burgueses, aristocratas e dândis circulavam e faziam a cidade viver. Os personagens femininos saltam aos olhos

o tempo inteiro, em um texto oitocentista em que isso se mostraria bastante imprevisito. A fala de Júlia – na cena XII – ao ser ardidosamente criticada por seu primo Ernesto, ao receber do *comerciário* de tecidos Braga o tratamento de *Excelência*, sai do texto em nossa direção como uma saraivada de balas. Senão vejamos:

BRAGA (fora do balcão) - O que deseja V.Ex.a?

JÚLIA - Alguns cortes de musselina e barege.

BRAGA - Temos lindíssimos, do melhor gosto, chegados no pacote, da última moda; hão de agradar a V. Ex.a; é fazenda superior.

JÚLIA - Pois deite-os lá dentro que já vou escolher.

BRAGA - Sim, Sra.; V.Ex.a há de ficar satisfeita. (*Sobe a cena com D. MARIANA*).

ERNESTO - Como, prima! A Sra. já tem excelência?

JÚLIA (sorrindo) - Aqui na corte todo o mundo tem, Ernesto. Não custa dinheiro.

Em entrevista ao jornal New York Post, em 1963, T. S. Eliot afirmava que um texto de teatro não pode cometer o pecado da obviedade. Uma boa dramaturgia, portanto, não pode provocar no leitor/expectador algo menos do que a reflexão que desacelera a compreensão instantânea. “O teatro deve nos induzir ao pensamento. Ao assistir uma peça, se a compreendo de imediato, sei que não é boa!”, dirá o autor de *A Terra Devastada*. Há certamente algo aqui que se aplica a obra dramaturgical de José de Alencar, e a fala de Júlia nos comprova isso com grandeza. Em uma sociedade *falocrática* e hierarquizada nas suas relações de gênero, vemos Alencar colocar uma audácia de natureza inusitada na boca de um personagem feminino, que reivindica para si um tratamento tipicamente masculino em uma espécie de esgrima cênico com seu primo, que nos lembra os escândalos de George Sand.

Os exemplos podem ser muitos e variados: as provocações ácidas de Carlotinha em *O Demônio Familiar*, questionando o olhar

preconceituoso dos homens sobre a natureza feminina, quase dois séculos antes do surgimento do conceito de “lugar de fala”, tão caro hoje as nossas análises e argumentações; a relação de sororidade entre Cristina e Julieta, em *O Crédito*, e a maneira pela qual as duas definem as razões essencialmente femininas sobre os propósitos da moda e da indumentária, como ferramenta de socialização e confrontação de gênero. E ainda as afirmações, sempre categóricas e quase dogmáticas, de Clarinha em *O Que é o Casamento*, peça de 1861: mulheres tem vez e sobretudo voz.

José Martiniano de Alencar é no mínimo um dramaturgo desconfortável e que não se faz de rogado na partilha deste mesmo desconforto com seu público. Graças a isso, seu teatro é tudo, menos simplório e óbvio, pelo que aposto de forma certa que T. S. Eliot teria se tornado um ávido leitor alencarino, caso tivesse sido apresentado ao nosso Cazuza.

Os autores deste segundo volume de *Alencar In Cena*, obra organizada com esmero pela historiadora Ana Carolina Eiras, deixam uma contribuição incontornável para a nossa compreensão desse universo particular de Alencar, fazendo avançar, apesar destes tempos sombrios, a produção do conhecimento e o serviço à cultura brasileira. A nossa gratidão, sucedida de imediato pelo apetite da leitura de cada um dos capítulos que se descortinarão nas páginas a seguir.

Bravo! Bravíssimo!

Toronto, Fevereiro de 2021.

André Sena¹

1 Doutor em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009). Desenvolveu, entre os anos de 2001 e 2004, pesquisa sobre o pensamento político brasileiro. Coordenou o Ciclo “Diálogos - Mundo Contemporâneo” na Maison de France, Rio de Janeiro entre os anos de 2007 a 2012. Tem experiência na área de História Contemporânea, com ênfase em questões relativas à História Política e História das Relações Internacionais. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as relações entre o Brasil e o Canadá. Colaborador do Jornal de Toronto. É Fellow Scholar do MultiNational Institute of American Studies (M.I.A.S. - NYU) sediado na Universidade de Nova Iorque.

Sumário

Mulheres que leem são perigosas: padrões morais e controle social das mulheres nos perfis femininos de José de Alencar..15

Ana Carolina Eiras Coelho Soares

Duas faces literárias em José de Alencar.....31

Cássia Alves da Silva

Francisca Yorranna da Silva

Mary Nascimento da Silva Leitão

Revisitando as questões sociais e comerciais no texto teatral *O Crédito* de José de Alencar.....57

Luiza Maria Aragão Pontes

Costurando fontes: propriedade, liberdade e escravidão em três textos alencarianos – *O Demônio Familiar* (1857); *Discursos Parlamentares* (1870-1871); *A Propriedade* (1883).....69

Tito Barros Leal

Pedro Parga Rodrigues

José de Alencar e a escravidão: uma leitura do pensamento alencariano a partir de *Novas Cartas Políticas de Erasmo* (1867-1868) e *O Demônio Familiar* (1857).....91

Lara de Sousa Lutife

Ana Alice Menescal

“Cena aberta para a escravidão”: discursos e representações sobre a escravidão em “*O Demônio Familiar*” de José de Alencar...119

Álvaro Ribeiro Regiani

Kenia Érica Gusmão Medeiros

***Mãe*, de José de Alencar, e *O Mulato*, de Aluísio Azevedo: o reflexo da dor da negação da maternidade negra.....145**

Edinaura Linhares Ferreira Lima
Josenildo Ferreira Teófilo da Silva
Karine Costa Miranda

O projeto de independência do Brasil n' *O Jesuíta* (1861), de José de Alencar.....157

Denise Rocha

A representação dos perfis masculinos em *As Asas de Um Anjo*187

Renato Drummond Tapioca Neto

A cruel punição do anjo decahido: sociedade e prostituição em *A Expição* (1868).....213

Mariana Schulmeister Kuhn
Erivan Cassiano Karvat

Resumos biográficos.....241



Mulheres que leem são perigosas: padrões morais e controle social das mulheres nos perfis femininos de José de Alencar

Ana Carolina Eiras Coelho Soares

Rio de Janeiro, década de cinquenta do século XIX. José de Alencar, escritor já conhecido e reconhecido no cenário nacional brasileiro, na intenção de comover seu público com dramas urbanos que abordassem o que ele considerava as principais inquietações e preocupações da modernidade para o desenvolvimento da civilização e da nação brasileira, decide-se a enveredar pela escrita dramaturgica.

O teatro de José de Alencar, bem como todos os seus escritos de crônicas e romances, foi guiado pela noção de responsabilidade intelectual de formar moralmente suas/seus espectadoras/es – dentro dos parâmetros das chamadas “altas civilizações” – sobre os comportamentos adequados de mulheres e homens de uma nação civilizada e moderna.

Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo (ALENCAR *apud* MENEZES, 1977, p. 49).

No entanto, para José de Alencar, a questão não era somente criar um cenário que abordasse de maneira realista os problemas do mundo moderno, mas, mediante suas obras, educar a socieda-

de. Segundo ele, a modernidade possuía sérios perigos que necessitavam ser identificados, isolados e evitados para que as mulheres e homens do Brasil — país independente ainda muito jovem —, através de obras que possuíssem mensagens pedagógicas civilizadoras dos costumes e hábitos, alcançassem a verdadeira essência de uma nação refinada nos trópicos.

Missionário, de pregação, de elevação moral da sociedade. Essa pregação está centrada no esforço de modernização da sociedade brasileira – modernização econômica, social, do gosto, da vida, enfim, de acordo com os padrões de uma sociedade burguesa. O teatro encena e dessa forma ritualiza, introduzindo no cenário do que as pessoas entendem por “cultura” o espaço social onde se deve dar esta maravilhosa simbiose de produção intelectual e giro de capital: a sociedade brasileira, o novo mundo, a nova esperança de, dentro das regras de uma moral e sociedade conservadoras, restabelecer uma arca da aliança entre os homens (AGUIAR *apud* DAL-BÓ, 2019, p. 63).

Alencar ressentia-se da baixa qualidade do cenário teatral da Capital brasileira, representado por aquilo que ele considerava cenas de moralidade decadente e de pouca decência, e que tais cenas e diálogos fossem assistidos com aparente contentamento e deleite pela sociedade, em especial pelas mulheres das camadas mais altas. No seu já famoso texto em que justifica as razões de ter iniciado a escrever peças teatrais, Alencar faz a indagação que o comove em todas as suas peças: “Não será possível fazer rir sem corar?”, ou seja, é possível que sejam criadas peças teatrais inquietantes, satíricas e, ao mesmo tempo, suficientemente moralizadas para que as pessoas possam se divertir e aprender sobre as regras e normas sociais? As nove peças criadas e encenadas pelo autor mostram o esforço constante de atender a esse questionamento.

A primeira ideia que tive de escrever para o teatro foi-me inspirada por um fato bem pequeno e, aliás, bem comezinho na cena brasileira. Estava no Ginásio e representava-me uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência de linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões em que ele vem aos lábios, embora o espírito e o pudor se revoltem contra a causa que o provoca. Este reparo causou-me um desgosto, como lhe deve ter causado muitas vezes vendo uma senhora enrubescer nos nossos teatros, por ouvir uma graça livre e um dito grosseiro; disse comigo: “Não será possível fazer rir sem corar? (ALENCAR *apud* MENEZES, 1977, p. 48).

Assim, de acordo com Francisco W. Rodrigues Lima (2019), José de Alencar promoveu sua empreitada de escrita nos meandros teatrais, guiado pelo formato das inspirações literárias francesas, inspirado em autores europeus como Molière e Alexandre Dumas Filho, trazendo elementos de cenários e diálogos que criavam uma verossimilhança bastante aguçada da realidade carioca de meados do século XIX sem, no entanto, olvidar a temática da moralidade e das lições que o público deveria, por força da identificação com a história, compreender e aprender.

Nesse sentido, José de Alencar julgava estar cumprindo com sua missão intelectual de, ao mesmo tempo, elevar os padrões da produção literária nacional — uma vez que ele considerava as peças teatrais apresentadas na cena carioca de baixa qualidade em termos estilísticos, como excesso de monólogos, gritos e desenlaces ultrapassados e de mau gosto — e ensinar às pessoas, por meio de seus escritos, as regras morais civilizadas. Suas peças são marcadas por diálogos densos e reflexivos e cenas rápidas e intensas.

É dentro dessa lógica de discurso que transita entre o realismo e a moralidade da cena que surge uma figura icônica dos roman-

ces urbanos do século XIX: a perigosa mulher leitora. É preciso ressaltar aqui que os intelectuais do século XIX viviam em uma sociedade escravista marcada por uma lógica de exclusão da importância, e mesmo da humanidade, das pessoas escravizadas. Logo, ao falar em mulheres e homens, as preocupações desses intelectuais centravam-se apenas na parcela social branca, de camadas médias e altas, e raramente se voltava o pensamento para pessoas pobres e/ou escravizadas, majoritariamente negras. Os cenários realistas das peças de Alencar foram marcados por essas lentes de “visão de mundo”: era o cenário da boa sociedade branca, heterocisgênero e escravocrata. A preocupação de José de Alencar com as mulheres que leem é constante, pois, dentro da moral heteronormativa, as mulheres deveriam servir aos homens; portanto, a leitura — mesmo as de romances considerados frívolos — incitaria as capacidades intelectivas do pensamento, das ideias e da criatividade, podendo constituir-se assim num perigoso expediente para o fracasso dessa finalidade subserviente. Era preciso moralizar e vigiar o acesso dessas mulheres brancas de elite, consideradas da boa sociedade, ao conhecimento através das letras, ou do contrário, elas se tornariam inteligentes demais, passariam a ter pensamentos próprios e deixariam de servir aos propósitos morais sociais.

No entanto, esse era um dilema que requeria certa habilidade de conduta, posto que, no Brasil, desde a abertura dos portos em 1808, houve um aumento considerável de possibilidades de acesso aos livros e à leitura a essas mulheres brancas das camadas mais altas da sociedade. Além disso, o Rio de Janeiro passava por uma época de grandes mudanças e incrementos nos espaços urbanos, alterando as formas de circulação, em especial no centro da cidade. Como afirmo no livro *Moça Educada, Mulher Civilizada, Esposa Feliz: Relações de Gênero e História em José de Alencar* (2012):

É bem claro que o espaço público deve ser ocupado pelas pessoas, como demonstração de bom-tom dos habitantes da Corte. E assim como o autor apontava esses locais, também os frequentava. [...] É um momento de deslumbramento da sociedade com as novas possibilidades de atividades sociais e culturais e inúmeros são os relatos das impressões exaltadas causadas por tais oportunidades nas pessoas das altas camadas que passavam a ocupar espaços públicos, outrora legadas apenas ao domínio do privado. Essa “boa sociedade” constituía-se num círculo restrito com sutis gradações em seu interior, mesclando-se poder econômico, político, cultura e saber (SOARES, 2012, p. 55-56).

O surgimento das livrarias, dos teatros e das maiores possibilidades de sociabilidades, em meados do século XIX, faz com que não seja mais possível impedir que as mulheres tenham acesso aos livros, como deve ter sido observado pelo autor em seu cotidiano nas ruas do Rio de Janeiro. Assim, era preciso criar estratégias para ensinar às mulheres tanto a respeito dos perigos dos excessos das leituras quanto quais leituras eram adequadas a elas. Sobre essa preocupação moral, Alencar escreve em sua crônica do “Ao correr da Pena” em 11 de Novembro de 1855:

É preciso saber como entende-se essa imoralidade de que se trata; porque nós já não estamos no tempo em que as *meninas* de 20 anos ficavam com as faces em brasa quando um pai um pouco desbocado falava por descuido em *amor* ou casamento. Hoje as moças de 10 anos geralmente discutem as diversas teorias do amor, e sabem o que é preciso para não ignorar coisa alguma; falam do casamento como de uma partida de prazer; lêem romances franceses, e riem-se com muito gosto quanto se representam as proezas de Richelieu (ALENCAR, 1960, p. 841).

A personagem da perigosa mulher leitora apareceu de maneira exemplar na peça *As Asas de Um Anjo* (1858) na figura de Carolina, protagonista de uma história que demonstrava exatamente como o livre pensar levava a desejos mundanos nas mulheres e faziam-nas tomarem decisões equivocadas e trágicas em suas vidas, de acordo com a trama. A mulher leitora igualmente apareceu nas protagonistas dos romances *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), cujas tramas apresentavam mulheres que, de alguma maneira, também desafiavam as normas morais e sociais de “fragilidade e submissão”.

As críticas aos perigos da leitura e ao “excesso de conhecimento” nas mentes delicadas das jovens mulheres vinham sempre aliadas às mordazes análises negativas decorrentes das mudanças de costumes, provenientes daquilo que o escritor cearense identificava como males da modernidade — ainda que muito modestas em um Brasil predominantemente agrário, escravista e elitista —, cujos efeitos urbanos, sociais e culturais eram mais frequentes na capital do Império. E, como suas preocupações se voltavam para a preservação das tradições, suas peças e preocupações com a moral das moças eram direcionadas majoritariamente à população branca e de elite. Não foram raras as falas de personagens que exprimiam a reprovação a figuras perdulárias e a mulheres que usavam o dinheiro para conseguir realizar seus propósitos pessoais.

ARAÚJO – Mas por que razão suportam elas esse animal? Será amor?

MENESES – Às vezes é; outras, é simples orgulho e vaidade. Esta gente que profana tudo, que faz de tudo, dos sentimentos mais puros uma mercadoria, depois de tanto vender, quer também ter o gosto de comprar. Um compram logo um marido; outras contentam-se em comprar um amante. É mais cômodo: deixa-se quando se aborrece.

[...]

MENESES – [...] mas o dinheiro como vem, assim vai. Depois ela dá por bem empregado qualquer sacrifício. Não quer parecer velha (ALENCAR, 1960, p. 246).

A postura moral que José de Alencar propagava e esperava das pessoas, especialmente das mulheres, era de uma vida simples sem grandes aspirações aos luxos e encantos dos salões — considerados antros de maus costumes — e de resignação aos ideais de esposa e mãe como propósitos suficientemente satisfatórios e plenos para as boas damas da sociedade. É evidente que essa preocupação extremada demonstra a vicissitude desses espaços e o aumento da circulação de mulheres de elite nos ambientes públicos. Se impedi-las de frequentarem as ruas já não era mais possível, era preciso, portanto, criar estratégias discursivas para convencê-las de que existe um jeito correto de se comportar, de falar e, principalmente, quais os sentimentos adequados sobre essas novas formas de circulação social. Tornava-se essencial, mediante a missão civilizatória dos escritores, criar distinções claras de comportamentos e gestuais que identificassem as elites, mantendo os signos e símbolos do poder, pois “[...] Desse modo, a burguesia do século XIX era encorajada a inventar um estilo próprio e distinto de convívio social, e um código gestual por meio do qual poderia reconhecer-se a si própria e identificar os intrusos” (CHARTIER; CAVALLO, 1999, p. 169).

Na peça *As Asas de Um Anjo*, Alencar constantemente colocou na fala de Luís, o primo que, afinal, se tornou o salvador da protagonista Carolina¹, essa estrutura lógica formativa das explicações das regras de conduta e de sentimentos, nas quais o bom comportamento, visto como obediência, seria recompensado com a felicidade.

1 Sobre uma análise mais minuciosa e atualizada dessa peça ver o meu capítulo intitulado “Se eu não te amasse, teria realizado teus sonhos”: *Carolina, a mulher que ousou querer ser livre* no livro publicado em 2019 e organizado por Marcos P. Pereira, Francisco W. R. Lima e Tito B. Leal *José de Alencar In Cena: Estudos da Dramaturgia Alencariana*.

LUÍS – Todos nós, Carolina, homens e mulheres, velhos ou moços, todos, sem exceção, temos faltas em nossas vidas: todos estamos sujeitos a cometer um erro e a praticar uma ação má. Uns, porém, cegam-se ao ponto de não verem o caminho que seguem: outros se arrependem a tempo. Para estes o mal é senão exemplo e uma lição: ensina a apreciar a virtude que se desprezou em um momento de desvario. Estes merecem, não só o perdão, porém muitas vezes a admiração que excita a sua coragem.

CAROLINA – Não, Luís: há faltas que a sociedade não perdoa, e que o mundo não esquece nunca. A minha é uma destas.

LUÍS – Está enganada, Carolina. Se uma moça que, levada pelo seu primeiro amor, ignorando o mal, esqueceu um instante os seus deveres, volta arrependida à casa paterna: se encontra no coração de sua mãe, na amizade de seu pai, nas afeições dos seus, a mesma ternura; se ela continua a sua existência doce e tranquila no seio da família; por que a sociedade não lhe perdoará, quando Deus lhe perdoa, dando-lhe a felicidade?

CAROLINA – Nunca ela poderá ser feliz! A sua vida será uma triste expiação.

LUÍS – Ao contrário, será uma regeneração. Em vez da paixão criminoso que a rouba de seus pais, ela pode achar no seio de sua família o amor calmo que purifique o passado e lhe faça esquecer a sua falta (ALENCAR, 1960, p. 251).

Perdão, ternura, arrependimento, regeneração, amor calmo e felicidade. Nesse pequeno trecho da peça de 1858, transparecem todos os elementos que permearam as tramas dos romances urbanos chamados “perfis de mulher” de Alencar. Carolina afirma que mulheres erradas socialmente jamais viveriam uma vida alegre. E é um homem que lhe incita a esperança de dias melhores, sob o preço do arrependimento e da obediência à família e à ordem moral. O

escritor quis mostrar que as mulheres que se desviassem da lógica do recato social deveriam se arrependar ou seriam punidas e nunca poderiam alcançar a felicidade. E uma mulher leitora era perigosa justamente porque representava a possibilidade do livre imaginar outros cenários sociais e, conseqüentemente, de desejar ou querer mudar a maneira pela qual a lógica social instituía os papéis sociais. Em outras palavras, a leitura representava a constante ameaça da sugestão de ideias novas sobre o mundo e sobre si mesmas.

Isso representava certo perigo para o marido e para o *pater familias* burguês do século XIX: o romance poderia excitar as paixões e exaltar a imaginação feminina. Poderia incentivar expectativas românticas que pareciam pouco razoáveis; poderia sugerir idéias eróticas que ameaçavam a castidade e a boa ordem. O romance do século XIX era, pois, associado com as (supostas) características femininas de irracionalidade e de vulnerabilidade emocional (CHARTIER; CAVALLO, 1999, p. 171).

Carolina é exatamente essa figura que possuía expectativas românticas além da realidade concreta e dos interesses e desejos de seu pai, que ousa desafiar a ordem e foge de casa para viver sua paixão e buscar, independentemente dos anseios de seu pai, aquilo que ela julgava ser a sua felicidade. Ao final da Cena I do Ato III, o personagem Meneses indaga a ela, de maneira acusadora, de ser uma “leitora de romances”, ou seja, uma mulher frívola, irracional e pouco objetiva e, o pior de tudo, uma mulher que tinha uma imaginação fértil e não sabia qual o seu lugar na sociedade. Era preciso, portanto, convencer as mulheres de que a leitura, para elas, era um mal que as desviaria do ideal de donas-de-casa exemplares.

Embora as mulheres não fossem as únicas leitoras de romances, elas eram consideradas o principal alvo da ficção romântica e popular. A feminização

do público leitor de romances parecia confirmar os preconceitos dominantes sobre o papel da mulher e sua inteligência. Romances eram tidos como adequados para as mulheres por serem elas vistas como criaturas em que prevalecia a imaginação, com capacidade intelectual limitada, frívolas e emotivas. “O romance era a antítese da literatura prática e instrutiva. Exigia pouco do leitor e sua única razão de ser era divertir pessoas com tempo sobrando. Acima de tudo, o romance pertencia ao domínio da imaginação. Os jornais, com reportagens sobre eventos públicos, pertenciam geralmente ao domínio masculino; os romances, que tratavam da vida interior, eram parte da esfera privada à qual eram relegadas as mulheres burguesas do século XIX (CHARTIER; CAVALLO, 1999, p. 170-171).

Roger Chartier e Guglielmo Cavallo, no livro *História da Leitura do Mundo Ocidental*, apresentam bem esse panorama que tornou a leitura das mulheres, a partir do século XIX, algo menos importante que as leituras objetivas, densas e práticas dos homens. Ao mesmo tempo, havia uma necessidade social de desqualificar a figura da mulher leitora e o conteúdo dos livros de romances, cunhando um estereótipo negativo dessas mulheres. Por exemplo, as mulheres de camadas mais baixas – operárias e trabalhadoras de fábricas em geral – eram incitadas a não lerem sob o argumento de que isso era um desperdício de tempo e, nos poucos momentos que lhes restavam, elas deveriam se esmerar nas tarefas domésticas ou na leitura da Bíblia, considerada uma leitura altamente recomendável e saudável para as mulheres. Qualquer outra leitura era vista como um luxo totalmente frívolo, trivial e romântico. Esse estereótipo da mulher leitora, construído a partir do século XIX, passava assim a ser associado a uma mulher sonhadora, não trabalhadora e emocionalmente volúvel.

Stefan Bollmann afirma que as mulheres que leem desenvolvem ideias próprias sobre o mundo. Decerto essa explicação pa-

rece contemplar as preocupações constantes e, mesmo o medo, que os homens desenvolveram dessas mulheres leitoras, uma vez que há um esforço de vários escritores no século XIX tanto de alertar para os perigos da leitura quanto de punir em suas tramas personagens mulheres que liam e ousavam pensar ou agir diferentemente do que se esperava delas socialmente.

En las sociedades europeas, apenas ha habido lugar para la vida íntima antes del siglo XIX. Por ello, la práctica y los hábitos de lectura desempeñaron un importante papel en la formación progresiva de una esfera íntima y privada. La mujer que lee en silencio establece con el libro un vínculo que se sustrae al control de la sociedad y su entorno inmediato. Conquista un espacio de libertad al que sólo ella tiene acceso y gana, al mismo tiempo, un sentimiento de independencia y de autoestima. También comienza a forjarse su propia imagen del mundo, que no coincide necesariamente con la de la tradición no con las concepciones masculinas dominantes (BOLLMANN, 2006, p. 49).

Carolina representava, na pena de Alencar, essa mulher cheia de ideias e pensamentos próprios, que argumentava e debatia suas opiniões com os homens. Em suas falas, mostrava-se contestadora dos costumes e denunciava a hipocrisia de uma sociedade que não era honesta em seus valores morais. Ela se portava como uma pecadora que não se arrependia dos seus pecados porque os observava em toda a sociedade e, ao mesmo tempo, era a protagonista de todo o seu sofrimento, causado exclusivamente pelo “desvirtuamento” cometido por ela, como mulher, por não obedecer às regras sociais.

É apenas quando ela abandona sua postura desafiadora e se entrega aos sentimentos de perdão e regeneração que Carolina encontra alguma possibilidade de paz e uma felicidade redimida e constrita. Alencar evidencia toda a dor e limitação da alegria possível na vida

de Carolina na peça inacabada *Expição*, cujo subtítulo era “Comédia em quatro atos (Segunda parte de *As Asas de Um Anjo*), de 1868. Esta peça foi escrita para dirimir as críticas feitas à peça *As Asas de Um Anjo*, em especial, à noção de que Carolina poderia encontrar a plenitude da felicidade da mulher casada, apesar de todas as “infrações” e “rebeldias” sociais que se considerava que ela cometeu. Sobre isso, escreveu José de Alencar em seu “Pós-escrito”:

A primeira época da vida de Carolina, *As Asas de Um Anjo*, foi censurada por espíritos bem reputados em literatura. O casamento final para alguns é um monstro da imaginação do autor que fantasiou a seu bel prazer um amor puro pela mulher só capaz de excitar o desejo sensual; outros consideram esse casamento como uma recompensa ao arrependimento e portanto um perdão pelo erro.

A *Expição* é a resposta a estas censuras: aí está o desenvolvimento da ideia incubada no epílogo de *As Asas de Um Anjo*.

O amor de Luís que acompanha Carolina durante seu eclipse e tenta regenerá-la pelo casamento é sem dúvida um monstro; mas não do espírito do autor; é um monstro do coração humano: é a paixão indomável das organizações fortes, crescendo com as lutas e sacrifícios, e de repente extinguindo-se, mal entram no domínio da vida real. [...] esse casamento é a última e cruel punição do anjo decaído; é mais que a punição, é a expiação do passado (ALENCAR, 1960, p. 415).

Portanto, embora Luís tenha afirmado para Carolina que seu arrependimento era o suficiente para garantir uma vida feliz no seio familiar, ela descobriu a duras penas que estava certa: Não poderia jamais voltar a ser feliz. No entanto, não porque a sociedade não esqueceria suas falhas e más ações, mas porque ela mesma seria incapaz de olvidar de seus atos e motivações espúrias. O autocontrole

e a autopunição, como bem afirma Foucault (1975), tornavam-se os dispositivos mais eficazes das práticas disciplinares, de regulação dos corpos, de seus desejos e vontades. A punição agora seria imposta de dentro para fora e todo o sacrifício de uma vida de expiação valeria a pena para ser uma mulher considerada honesta, uma boa dona de casa e um bom exemplo de mãe para a filha Lina, que se torna todo o propósito e objetivo de sua vida.

Em meados do século XIX, já havia uma certa ascensão das práticas sociais que recriminavam os casamentos arranjados e valorizavam o amor como algo fundamental a ser considerado na escolha do parceiro nupcial. Assim, José de Alencar procurou delinear os espaços possíveis e as atitudes adequadas para o florescimento do amor adequado para as mulheres, e tanto suas peças quanto sua literatura intencionavam guardar uma relação direta com a realidade.

Através do exemplo da perfeição, essas biografias buscaram atingir seus objetivos. Alencar, ao contrário, trilhou o caminho das suas heroínas dando-lhes feições imperfeitas, buscando uma certa semelhança com a realidade no decorrer da narrativa para evoluir suas personagens no caminho dessa exemplaridade (SOARES, 2012, p. 139).

José de Alencar entendia que os romances iriam ser lidos por mulheres, incentivadas pelos novos hábitos europeus, e acreditava que esse novo hábito fazia parte da civilização social desejada para os habitantes do Império do Brasil. E ele se empenhou na missão civilizatória de esboçar os “perfis de mulher” mais adequados e menos ameaçadores à ordem social, o que, inevitavelmente, incluía deixar claro que ler era algo perigoso para as mulheres. Já que elas acabariam lendo, deveriam então aprender que existem boas leituras, como a Bíblia, que trariam retidão moral, ou os seus romances e peças pedagógicas, que ensinavam os perigos do mundo moderno e suas mudanças.

Outrossim, havia as leituras frívolas e danosas, provenientes dessa modernidade, que as levariam a ter ideias, mudar padrões de conduta, querer viver experiências na corte e nos prazeres que as novas sociabilidades ofereciam. A leitura não representava apenas uma escapada do mundo para um espaço de intimidade e privacidade, mas a possibilidade de refletir sobre a vida. A imaginação, que não costuma ter limites quando estimulada, não era considerada, por esses homens de elite, uma boa companheira de uma mulher presa a papéis e designações específicas de atuação social. A leitora de romances deveria, pela força dos exemplos das boas heroínas, compreender que muito imaginar não lhes faria bem.

As mulheres eram consideradas facilmente influenciadas e com pouca capacidade de discernimento. Ler as tornariam um perigo social para a ordem heteronormativa vigente de papéis e jogos sociais. Essa tropa de “escritores missionários da civilização” desqualificava e temia a inteligência das mulheres porque isso, de fato, representava uma ameaça aos privilégios de uma sociedade patriarcal branca e elitista. O estereótipo da mulher leitora perigosa e descontrolada servia ao propósito de tornar a leitura algo que deveria ser regulado e mediado para o acesso das mulheres, para que suas ideias ficassem sempre onde deveriam permanecer: dentro dos parâmetros de obediência e submissão. A mulher leitora feliz era aquela que edificava seu lar com suas leituras; a infeliz era aquela que, por força de leituras inventivas, tinha ideias próprias sobre felicidade e realização.

Fontes

ALENCAR, José de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960. 4 vol.

MENEZES, Raimundo (Org.). **Cartas e documentos de José de Alencar**. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL, 1977.

Referências

BOLLMAN, Stefan. **Las mujeres que leen son peligrosas**. Madrid: Maeva ediciones, 2006.

BORGES, Valdeci Rezende. **Mulheres degeneradas?** Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com/2010/06/mulheres-degeneradas.html>. Acesso em: 21 jan. 2019.

BROCA, Brito. **Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos**. São Paulo: Polis, 1979.

CHARTIER, Roger; CAVALLO, Guglielmo (Orgs.). **História da Leitura no Mundo Ocidental**. Volume 2. São Paulo: Ática, 1999.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais: a construção histórica do corpo feminino**. Dourados: EdUFGD, 2014.

DAL-BÓ, Renata Marques de Avellar. **Representações identitárias da mulher no casamento brasileiro do século XIX: o teatro de José de Alencar e Martins Pena**. 2019. 91f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem), Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2019. Disponível em: https://riuni.unisul.br/bitstream/handle/12345/7927/Renata_Dalbo.pdf?sequence=1&i-sAllowed=y. Acesso em: 15 dez. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1975.

LIMA, Francisco W. Rodrigues. A dramaturgia alencariana em cinco atos. In: PEREIRA, Marcos Paulo Torres; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; LEAL, Tito Barros (Orgs.). **José de Alencar in Cena: estudos da dramaturgia brasileira**. Macapá: UNIFAP, p. 17-52, 2019.

LOPES, Antonio Herculano. O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira. **Perspectivas**, São Paulo, v. 37, p. 87-111, jan./jun. 2010. <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/633/1/Lopes%2C%20A.%20H.%20O%20teatro%20de%20Alencar%20e%20a%20imagina%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2019.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. “Se eu não te amasse, teria realizado teus sonhos”: Carolina, a mulher que ousou querer ser livre. *In*: PEREIRA, Marcos Paulo Torres; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; LEAL, Tito Barros (Orgs.). **José de Alencar in Cena**: estudos da dramaturgia brasileira. Macapá: UNIFAP, p. 157-174, 2019.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. **Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz**: Relações de gênero e história em José de Alencar. Bauru/SP: EDUSC, 2012.

Duas faces literárias em José de Alencar

Cássia Alves da Silva
Francisca Yorranna da Silva
Mary Nascimento da Silva Leitão

O escritor e seu(s) tempo(s)

José Martiniano de Alencar (1829-1877), ou simplesmente José de Alencar, dispensa apresentações. O famoso escritor de *Iracema* (1965) deixou seu legado não apenas ao criar “a lenda do Ceará”, estado onde nasceu; mas, sobretudo, ao criar uma identidade nacional, ainda que idealizada, através de sua literatura. Para tanto, Alencar escreveu desde textos de viés crítico aos de viés ficcional, produzindo peças, crônicas e romances, gênero no qual se destacou. Foi, talvez, com intuito de apresentar um panorama do que era o Brasil do século XIX que sua produção romanesca abrangeu desde os chamados romances urbanos aos romances regionalistas, indianistas e históricos.

Neste sentido, as obras do escritor cearense trazem personagens que representariam a formação do povo brasileiro. Nelas encontramos basicamente os seguintes tipos: o indígena, convertido em herói nacional, graças ao mito do bom selvagem, de Jean Jacques Rousseau (1712-1778); o colonizador, que, apesar de já ter se corrompido, salva-se pela lealdade à pátria e à fé cristã; o sertanejo, que representa o homem que vive no interior do país e que, inclusive, nomeia um dos romances de Alencar; e os perfis femininos, quase sempre idealizados, correspondendo à personificação de Maria e seu ideal de pureza e obediência.

Em consonância com os preceitos românticos, esses tipos apresentados comporiam o projeto de identidade nacional da

obra alencarina, pois, como todo homem inserido na sociedade em que vive, o escritor não escapa às influências de seu tempo. Deste modo, a despeito de José de Alencar preconizar os ideais românticos em sua escrita, o autor não ignora as novas correntes sociológicas e científicas que passam a influenciar a concepção de literatura e das artes em geral, principalmente, a partir da segunda metade do século XIX. Essas teorias pautavam-se no positivismo, no determinismo e no evolucionismo, e tiveram como principais adeptos no campo literário os escritores da geração de 70¹ do século em questão:

Com Taine, uma das referências mais comuns da geração de 70, a raça, o meio e o momento tornaram-se determinantes do texto literário e do seu autor, e a literatura, dessa maneira, transformou-se em documento capaz de revelar a psicologia de um povo ou de um século (LIMA, 2019, p. 122).

Assim, ao analisarmos os textos de José de Alencar, ainda que predominem os elementos da estética romântica, é possível identificar a presença de elementos realistas que nos permite dizer que o escritor soube aproveitar as influências das correntes científicas vigentes, extraindo delas o que seria interessante para a construção de suas obras e, simultaneamente, escapando ao mecanicismo em que poderia resultar a prescrição de uma fórmula para a elaboração dos romances. Em outras palavras:

[...] os estudos realizados por Alencar sobre a realidade fluminense, sobre a Natureza de cada região do Brasil e sobre as “raças” que constituíam o “povo” brasileiro participavam da obra como matéria de

1 A geração de 70 ficou conhecida por contestar os princípios estéticos impostos pelo Romantismo e por querer que a arte tivesse uma dimensão social que, por vezes, tornou-se sinônimo de panfletário. Cabe ressaltar que esse movimento não se restringiu ao Brasil; em Portugal, por exemplo, entre os representantes da geração estavam Eça de Queirós e Antero de Quental, dois dos principais nomes do realismo português na literatura.

refinamento do belo artístico. O meio é matéria do romance como constituinte do próprio “povo” que compõem a narrativa de um tempo e também de um espaço (LIMA, 2019, p. 129).

É o que faz Alencar nos romances urbanos nos quais se deteve na análise das estruturas sociais e da psicologia dos indivíduos conforme os preceitos realistas, mas revestindo suas personagens de caracteres românticos, ainda que esses fossem adquiridos graças ao “milagre” do amor como é o caso de Fernando Seixas em *Senhora* (1874).

Portanto, parece-nos plausível que outro componente importante para que José de Alencar alcançasse um panorama completo da identidade nacional tenha sido a capacidade do autor em transitar pelos preceitos de duas escolas literárias que se pretendiam opostas e torná-las complementares, de forma que o objetivo deste trabalho é comparar como aspectos de ambos os movimentos, Romantismo e Realismo, se fazem presentes na produção do escritor. A análise comparativa terá por base duas obras da dramaturgia alencarina – *Noite de São João* e *Verso e Reverso* – e se pautará na representação do amor e dos tipos sociais apresentados por Alencar. A noção do entrecruzamento estético é intrínseca à ideia de tempo cíclico apresentada por Santo Agostinho (354-430) nas suas *Confissões* (397-400), que se soma à fortuna crítica de José de Alencar e aos textos de teoria literária com autores como Cândido (2009), Coelho (1976), Magaldi (2004), Moisés (1994) e Roncari (2002) para compor nosso aporte teórico. Por fim, ao concluirmos este trabalho, esperamos alcançar nossos objetivos, contribuindo com a divulgação da dramaturgia do escritor cearense.

Contemplan o presente para vislumbrar o futuro: a face romântica de Alencar

Analisar um autor e sua obra, tendo em vista determinada escola literária à qual ele supostamente pertence, é coerente, pois a obra de arte traduz, de alguma forma, o seu tempo. Contudo, faz-se necessário lembrarmos as implicações relacionadas à noção de tempo para então entrelaçá-la à periodização literária e à cultura de certa sociedade. Tomemos como base a concepção de tempo proposta por Santo Agostinho no livro XI das *Confissões*. Para o autor:

Talvez pudéssemos dizer apropriadamente “existem três tempos: o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras”. Pois os três estão de alguma maneira na alma e eu não os vejo em outro lugar: o presente das coisas passadas é a memória, o presente das coisas presentes é o olhar, o presente das coisas futuras é a expectativa. Se nos é permitido dizer tais coisas, vejo três tempos e afirmo que os três existem (AGOSTINHO DE HIPONA, 2006, p. 43).

Com base nisso, compreende-se que a periodização literária, inevitavelmente, engloba, de alguma forma, esses três tempos. É dentro desse complexo temporal que se edifica a cultura de um povo a qual se deixa entrever também por meio da obra de arte produzida na sociedade em questão. Sendo assim, embora José de Alencar esteja implicado no período que corresponde à escola literária denominada Romantismo, é possível desenvolver um diálogo com o presente das coisas passadas (Barroco) e o presente das coisas futuras (Realismo). Neste trabalho, optamos por verificar um possível trânsito entre Romantismo e Realismo presente na obra teatral do autor.

O Romantismo, em resumo, é “um movimento literário que sustenta o princípio de que o sujeito é o centro de tudo e de que a realidade exterior não passa de extensão dele” (GOMES; VECHI, 1992, p. 19). Logo, a literatura desenvolvida nesse período apresenta como personagem um indivíduo centrado na confissão dos sentimentos mais profundos da sua alma. A partir desse mote, notamos diversas características da obra romântica, dentre as quais se destacam: a insensatez das paixões; o sentimento da natureza, a qual exprime os sentimentos das personagens; e a relação entre literatura e nacionalidade.

A paixão insensata pode ser observada ainda nos primórdios do Romantismo na obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Wolfgang Goethe. Ao ser contestado por Alberto, personagem movida pela razão, Werther, o herói do romance em questão, retruca:

Oh, aí estais vós, os razoáveis! [...] Paixão! Embriaguez! Demência! [...] Mais de uma vez me embebedei, minhas paixões nunca estiveram longe da demência, e não me arrependi de nenhuma das coisas que fiz, pois graças a elas pude compreender, por experiência própria, como todos os homens extraordinários que levaram a cabo alguma coisa grande, alguma coisa reputada impossível, desde sempre foram declarados ébrios e dementes [...] Tende vergonha na cara, vós, os pacatos! Tende vergonha na cara, vós, os discretos! (GOETHE, 2010, p. 33).

As palavras de Werther mostram a disposição do jovem para praticar qualquer loucura em prol dos seus ideais. Isso se concretiza de modo mais enfático quando, impedido de ter o amor de Carlota, ele decide praticar o suicídio. Nesse aspecto, e tendo como base o modo de pensar romântico, a personagem é movida pela insensatez da paixão a praticar o que se pode considerar, dentro do universo do Romantismo, um ato heroico.

A paixão insensata encontra em *Noite de São João* não a tragédia, mas o pieguismo. Beirando o ridículo, a atitude das duas personagens principais, Carlos e Inês, são justificadas por José de Alencar ainda no prelúdio da ópera cômica em um ato:

Pode ser que notem alguns muita inocência e muita ingenuidade no amor que forma a pequena ação desta ópera; mas se refletirem que a cena se passa em 1805 no Rio de Janeiro, então colônia, em época de abusões, de prejuízos, de crenças e tradições profundas, ainda não destruídas pela civilização, de certo não estranharão como defeito aquilo que só é naturalidade (ALENCAR, 2017, p. 3).

Alencar apresenta elementos próprios do arrebatamento amoroso impulsivo, muitas vezes existente só por causa da inocência e ingenuidade dos envolvidos no que diz respeito à complexidade das relações amorosas. O autor justifica tais atitudes ao fazer referência à época, o ano de 1805. Destacamos que a obra de Johan Wolfgang Goethe foi publicada pela primeira vez em 1774. Mais tarde, Goethe abandonaria esse estilo romântico mais insensato, mas não conseguiria impedir que o mal do século se perpetuasse durante a época romântica e nem que sua obra fosse o início de tantas outras que valorizariam o excesso de sentimentalismo. Logo, José de Alencar mostra-se, consciente e/ou inconscientemente, atento às influências do Romantismo dessa primeira fase goetheana.

Na obra alencarina, Carlos, ao imaginar que a prima Inês, por quem é apaixonado, poderá se tornar freira, decide exercer a função de soldado com objetivo de ir à guerra. Ao tomar a decisão, ele tem consciência de que poderá morrer. Depois de voltar da festa de São João, em conversa com a prima, diz:

Sou soldado;
Tenho outro cuidado,
Vou talvez morrer (ALENCAR, 2017, p. 6).

A afetação com que Carlos se dirige a Inês denota a busca por ampliar o aspecto da paixão desajuizada, capaz de não refletir sobre a decisão. A atitude do rapaz se torna mais visível quando ele insiste na questão e se utiliza da ironia para enfatizar seus sentimentos depois que Inês implora para que ele não tome tal decisão:

CARLOS (*com ironia*) -No convento, prima,
Rezaré por mim (ALENCAR, 2017, p. 7).

A partir desse trecho, é notável a presença de um jogo amoroso entre os dois jovens. Ambos tentam mostrar a grandeza de sua paixão e a capacidade de se sacrificar, já que não poderão ter um ao outro:

INÊS - Ah! por compaixão
Mude de tenção!

CARLOS - Não, não; eu jurei,
Soldado serei.

INÊS - Despeitada.
Eu, freira professa;
Serei abadessa.

CARLOS - Corro ao campo da vitória,
Vou a pátria defender;
O soldado que ama a glória
Deve por ela morrer.

INÊS - Corro ao claustro, a solidão
Minha alma a Deus oferecer;
Quem ama a religião
Deve a ela pertencer (ALENCAR, 2017, p. 7).

O desregramento emocional de Inês e Carlos torna-se cada vez mais nítido e, de forma crescente, ambos se apresentam esforçados em mostrar que abdicam da vida. Ela por meio do ingresso no convento, ele disposto a morrer no exercício da guerra. Nesses trechos, encontram-se a paixão, a embriaguez e a loucura reclamada pelo jovem Werther. Do mesmo modo que o herói de Goethe, os dois amantes acreditam que suas ações são nobres, pois, ao contrário dos moralistas sensatos, eles são capazes de dar vazão ao sentimento da alma.

Também na obra de 1774 do escritor alemão encontra-se a relação do herói com a natureza. Esta funciona como extensão da alma da personagem principal. Se o seu coração está tranquilo, vê-se uma natureza serena. Quando Werther está tomado pelo horror de não poder estar com sua amada, a natureza é turbulenta. Segundo Gomes e Vechi (1992, p. 42), ela “é também um meio de o homem integrar-se na suprema potência, que é o ‘eterno criador’ e sentir dentro de si a ‘bem-aventurança’”.

Na ópera em análise, a integração entre o sentimento dos amantes e a natureza acontece quando Inês e Carlos, separadamente, decidem colher um ramo de alecrim, plantá-lo com a esperança de que, se o ramo florescer, terão direito ao amor tão almejado. No momento em que estão plantando, os dois amantes se encontram e, a partir de então, o romance começa a ser possível. Por isso, Inês canta:

INÊS - Meu coração
Era um botão
De linda Flor,

Porém sem cor;
Veio o amor
E o fez abrir,
Se colorir,
E se expandir. (ALENCAR, 2017, p. 33).

Na obra *O Sofrimento do Jovem Werther*, a natureza é inicialmente calma e só mais tarde se torna turbulenta, quando a alma do herói se descontrola diante da paixão impossível. Já em *Noite de São João*, a natureza, antes descolorida, apresenta vida intensa depois que os amantes conseguiram o objetivo de se unirem em matrimônio. Animada, tal como Carlos e Inês, a natureza, representada pela “linda flor”, começa a “sorrir” e a “florir” do mesmo modo que a alma dos dois apaixonados (ALENCAR, 2017, p. 33).

A última característica observada por nós na obra *Noite de São João* é o nacionalismo romântico. “Walter Scott defende que a verdadeira poesia surge da íntima comunhão que se deve estabelecer entre o escritor e a natureza, da qual emanam os sentimentos patrióticos daquele” (GOMES; VECHI, 1992, p. 84). De fato, Walter Scott considerava os temas que testemunhavam a glória e a tradição nacional como adequados de modo especial à poesia (GOMES; VECHI, 1992). Desse modo, surge uma aproximação daquele que produz a arte literária com o passado do povo ao qual ele pertence.

Em *Noite de São João*, esse aspecto pode ser percebido já no título do texto, que remete a uma festa popular brasileira comemorada no dia 24 de junho e homenageia o santo João Batista. A festividade tem origem em tradições pagãs da Antiguidade que cultuavam a fertilidade. Durante a era cristã, na Europa, a Igreja não conseguiu combater as festividades e decidiu cristianizar o evento. No Brasil, o festejo adquiriu novas particularidades ao mesclar os costumes indígenas com os dos jesuítas.

A celebração com danças ao redor de uma fogueira é retratada na obra de José de Alencar:

VOZES DESTACADAS

Viva São João
Santo folgazão!

CORO DE RAPAZES E MOÇAS

Ao clarão das fogueiras
Meus amigos, brinquemos!
Alegres companheiras,
São João festejemos. (ALENCAR, 2017, p. 4).

Toda a ópera tem como mote a festividade. A dança se inicia ao mesmo tempo em que os amantes começam a traçar um plano para estarem juntos ou se sacrificarem por amor. No fim, com o sucesso dos noivos, todos saem, pois “Lá morrem as fogueiras,/A cinza já nem arde” (ALENCAR, 2017, p. 33). A festa acaba. Alencar, desse modo, retoma a tradição, buscando enaltecer a cultura local, característica muito presente em diversas obras do autor.

Os três atributos citados reforçam o romantismo de Alencar em *Noite de São João*, as quais podem ser percebidas em outras diversas obras do autor, inclusive em *Verso e Reverso*. Porém, nesta obra, deve-se considerar um aspecto importante. Para isso, retomamos a ideia de tempo agostiniana. Na obra de Alencar, facilmente se pode perceber o entrelaçamento entre o presente das coisas presentes, passadas e futuras.

Jacinto Prado Coelho, ao falar sobre o Realismo em Portugal, levanta algumas questões que suscitaram uma contenda literária entre 1865 e 1866, ainda durante a época romântica. Para o autor, nesse período que ele chama de segundo Romantismo, “latejava [...] uma inquietação viva por formas de verdade artística de que

havia de brotar o Realismo” (PRADO COELHO, 1976, p. 909). Com base nisso, não é possível considerarmos Alencar um realista, mas podemos verificar traços que mais tarde seriam preponderantes na corrente literária que tinha como programa estético construir uma arte de “atitude realista [...] assentada no verismo e no naturismo” (MOISÉS, 1994, p. 97).

O movimento realista surge durante a segunda metade do século XIX ao mesmo tempo em que ocorre grande “avanço das ciências físicas e biológicas, a par do nascimento da Sociologia” (MOISÉS, 1994, p. 97). Logo, é natural que José de Alencar, como outros autores românticos do século XIX, seja influenciado por essas novas tendências estéticas. Segundo Antonio Candido (2009, p. 540), “há em José de Alencar um sociólogo implícito”.

Em *Verso e Reverso*, ainda que de forma velada, Alencar chama a atenção dos leitores para diversos problemas do Rio de Janeiro. As adversidades da cidade maravilhosa são percebidas pelo recém-chegado Ernesto. Obviamente todos os problemas serão depois minimizados e até esquecidos quando o rapaz se apaixona pela prima. Contudo, a impressão inicial é um alerta para o leitor que pode ser levado a refletir sobre as calamidades daquela que, à época, era considerada o centro da moda e da cultura do país. Segue a primeira impressão de Ernesto:

Quando estava em São Paulo o meu sonho dourado era ver o Rio de Janeiro, esse paraíso terrestre, essa maravilha de luxo, de riqueza e de elegância! Depois de três anos de esperanças consigo enfim realizar o meu desejo: dão-se as férias, embarco, chego e sofro uma das mais tristes decepções da minha vida. Há oito dias apenas que estou na corte e já tenho saudades de São Paulo (ALENCAR, 2017, p. 3).

A decepção de Ernesto foi ocasionada pelo excesso de pessoas que queriam, por meios considerados legais, extorquir-lhe dinheiro. Entre os vendedores havia inclusive uma criança, evidenciando os problemas sociais e econômicos da cidade grande em contraste com a realidade do campo, onde vivia a personagem em questão. O grande movimento de carros e bondes, o pouco espaço para o pedestre também são objetos de reclamação do rapaz.

Tudo isso é apontado por Alencar sem que haja aprofundamento de nenhuma das questões. Contudo, o assunto está presente em boa parte da peça e conduz o leitor a evidenciar em Alencar um autor consciente dos problemas sociais que envolviam a corte do país; um autor que não hesita em expor e problematizar o tópico. Nesse sentido, *Verso e Reverso* é uma obra que contribui para a investigação das questões sociológicas sobre as quais se constitui o Brasil. Assim, concluímos que essa atitude realista é mais que uma atitude presente em qualquer obra de qualquer época. Temos, então, um autor que já sofre influências da corrente vindoura.

Alicerçar o futuro em bases do passado: a face realista de Alencar

A ligeira passagem de Alencar pela dramaturgia brasileira é um fato comum entre escritores brasileiros que muito se dedicaram ao romance e à poesia. Havia (e ainda há) uma diferença abismal de valorização de gêneros pelo público leitor. Em se tratando de efetivação do texto teatral, podemos mencionar também a figura do espectador como cerne da ausência de reconhecimento dessa manifestação literária, principalmente quando o produto é brasileiro.

Verso e Reverso, estando entre as obras teatrais mais destacáveis do autor cearense, veio a lume em 1857, mais ou menos quatro anos

antes de sua última criação dramaturgica, *O Jesuíta*, em 1861, o que comprova o rápido percurso do escritor pelo referido gênero.

O próprio Alencar analisou com severidade os seus escritos e a repercussão deles. Muito criticava a dedicação do público aos espetáculos estrangeiros ao mesmo tempo em que percebia o reduzido apoio comercial ao produto cultural brasileiro, aspecto ainda reconhecível e vivenciado pelo Brasil atual.

Contraditoriamente, foi na escola dramática de Molière que o autor buscou a naturalidade ausente, segundo ele, no teatro brasileiro até o momento das publicações de seus textos teatrais. Permanecia em seu estilo a tentativa de encontrar um modelo efetivamente brasileiro. Possivelmente, com base nisso, experimentou diferentes manifestações dramaturgicas, como podemos notar na peça *Noite de São João* (1857), ao classificá-la, em sua introdução, como uma ópera cômica:

O que aí vai, não sei se verdadeiramente o que é; chamei-lhe ópera cômica, outros dirão que não passa de uma coleção de maus versos, sem metrificação, sem harmonia.

Não importa. Se alguns dos nossos jovens compositores entenderem que isto merece as honras do teatro, a melodia da música disfarçará a dissonância da versificação.

Se me resolvi a publicar este trabalho incorreto e feito às pressas, foi unicamente para facilitar a leitura àqueles mesmos que o quiserem aproveitar; não tive outro fim, nem tenho outra aspiração senão dar aos talentos musicais um pequeno tema para desenvolverem (ALENCAR, 2017, p. 01).

Então, não foi apenas em seus romances que José de Alencar almejou a construção de uma identidade nacional, também o fez no gênero teatro, contudo, concentrando-se na experimentação

da forma. Essa estratégia de busca por um modelo nacional se dá também pelas possibilidades manifestadas pelo próprio gênero. No texto teatral, não há tempo para descrição e aprofundamento de fatos, a história se constitui segundo a presença das personagens. Não há intermediários. Estes, nos romances, podem fazer o leitor percorrer caminhos longos e tortuosos, podem camuflar uma fala, uma ação ou uma imagem. No texto teatral, isso não é possível; ele é feito para ser encenado. E só alcançando este fim último é que pode ser historicamente lembrado. Há, por isso, a procura pela concisão e pela naturalidade, aspectos que, segundo Sábato Magaldi (2004), no *Panorama do Teatro Brasileiro*, Alencar alcançou na maior parte de seus textos teatrais:

Na maioria das peças, a ideia se dissolve no viço das criaturas, e a admirável concisão e teatralidade dos diálogos confere um vigor espontâneo ao andamento da história. O crítico e o espectador serão capazes de distinguir a ideia moral que o autor se preocupou em transmitir, mas a *posteriori*, sem que as cogitações teóricas turvem a qualquer momento a cristalinidade da ficção. Nas suas melhores cenas, Alencar fez teatro como talvez nenhum outro autor brasileiro do passado (MAGALDI, 2004, p. 99-100).

A preocupação com a moral, citada por Magaldi, é bem mais perceptível e diferenciada em *Verso e Reverso* (1957) do que em *Noite de São João* (1957). Na segunda, assim como nas outras peças não analisadas aqui, de acordo com o mesmo crítico, o dramaturgo deu preferência “à graça picante e à intenção dúbia”.

Em ambas as peças, observa-se a repetição de temas folhetinescos que priorizam o romance e findam com a perspectiva de casamento². No entanto, em *Verso e Reverso*, identificamos uma extrapolação desse molde quando o autor faz da mudança de um

2 A proposta de casamento também é característica marcante das peças de Martins Pena, contemporâneo de Alencar.

ato a mudança da perspectiva do personagem Ernesto. Eis o entrecruzamento da forma e do conteúdo de modo transparente e intencional. A história se constrói a partir da irônica transformação do personagem que se vê inicialmente angustiado com a realidade carioca e que não demora para mudar de opinião desde que conhece (ou reconhece) o amor. Seria audacioso pensar numa aproximação do referido modo de criação com o estilo de Machado de Assis, que tantas vezes ironizou a realidade brasileira, em especial, a burguesia carioca. Independente disso, o escritor cearense deixou explícito, em sua obra, que o meio influencia claramente as atitudes dos sujeitos. Contudo, eis uma ressalva, os sentimentos dos sujeitos também alteram as respectivas relações com o mundo.

Acreditamos, bem mais concretamente, que a ligação que Alencar fez com a realidade e com a descrição negativa do Rio de Janeiro, inicialmente, seja mais por necessidade do gênero do que por uma proposta antecipatória do Realismo. Contudo, seja qual for o motivo, não podemos deixar de notá-las.

À realidade se responde com o amor. Não há realidade tão cruel que o amor não possa aliviar. “Sabia o dramaturgo que o amor é um sentimento totalizante, que irradia do ser amado para o mundo inteiro, e envolve de plenitude tudo o que o cerca” (MAGALDI, 2004, p. 101). Eis a mensagem de *Verso e Reverso*. Para se chegar a essa conclusão, o leitor reconhece tipos que são configuradores da realidade carioca. Esta, vez ou outra, curiosamente aparece em contraposição com a tranquilidade paulista, que hoje nos é desconhecida.

A partir da mudança de perspectiva da personagem, que acontece de dentro para fora, o autor faz da ficção um espaço de enaltecimento da metrópole. Já profetizava a denominação que mais tarde receberia o Rio: *Cidade Maravilhosa*. Ele iniciava, assim, sua rápida carreira de dramaturgo, atento aos valores da psicologia,

o que nos faz mais uma vez pensar em caracteres realistas que formatam modelos, dessa vez, dos personagens, em especial, de Ernesto. É dele a fala que dá início à história alencarina:

Apri! É insuportável! Não se pode viver em semelhante cidade; está um homem sujeito a ser empurrado por todos esses meus senhores, e esmagado a cada momento por quanto carro, carroça, carreta ou carrinho anda nestas ruas. Com efeito é uma família... Desde o ônibus, o Noé dos veículos, até o coupé aristocrático e o tálburi plebeu! (ALENCAR, 2017, p. 2).

O transtorno da capital, com todas as imagens caracterizadoras dessa realidade, é descrito no primeiro ato e tem como principal reprodutor a personagem Ernesto. Trata-se de um estudante paulista que, de férias, chega ao Rio com expectativas para o lazer e o entretenimento e se decepciona com a falta de tranquilidade que o envolve desde o primeiro momento³.

Para constituir referida realidade, Alencar seleciona figuras representativas que comporão o cenário carioca. Pela apresentação das personagens, o leitor consegue inferir a possível crítica à metrópole. A começar pelo estudante paulista, é notória a desvalorização apregoada pela sociedade e criticada por Alencar. Eis uma fala de Ernesto para ilustrar a ideia: “Sei que um estudante é um animal que não tem classificação social; pode ser tudo, mas ainda não é nada. É uma letra de câmbio que deve ser descontada pelo futuro, grande capitalista de sonhos e de esperanças” (ALENCAR, 2017, p. 27). Autodenominando-se “pobre estudante”, ele assume, diante de sua prima, não ter posses. Foi ao Rio com a mesada ofertada pelo pai. E esta não tardou em se esvaír, depois de tanta gente o pressionando, desde pedintes a vendedores.

3 Sobre a personagem principal da referida obra, sugerimos a leitura do artigo “O percurso do personagem Ernesto em *Verso e Reverso*, de José de Alencar”, publicado por nós em *José de Alencar in Cena: estudos da dramaturgia alencarina*.

E assim surgem também os outros personagens que são designados como capitalista, cambista de loterias, caixeiro, vendedor de fósforos etc. Os perfis se ajustam ao cenário montado na *Rua do Ouvidor*, um ponto turístico do Rio que até hoje reúne muitos visitantes. Além disso, é um centro comercial no qual muitos vendedores autônomos buscam um meio de sobrevivência. Alencar explicita a crueldade com que acontecem as transações comerciais, que nada têm de humanas. Augusto, personagem caracterizado de “zangão da praça”, por exemplo, ao acreditar ser Ernesto um acionista, apresenta-se assim: “corretor de fundos e mercadorias; incumbo-me de todas as transações de crédito e câmbio, como saques, descontos” (ALENCAR, 2017, p. 8). Contudo, ao ouvir o estudante esclarecer o mal-entendido, o tom do discurso muda: “Levei um logro! uma transação magnífica! Também não sei onde estava com a cabeça! Devia ver logo que este sujeitinho não tem a cara respeitável de um acionista!” (ALENCAR, 2017, p. 8). A mudança é a revelação do verdadeiro caráter de Augusto, que tinha o único interesse de lucrar através do turista. Ele se apresenta como um dos tipos escolhidos por Alencar para representar uma coletividade. Este seria o perfil de alguém preocupado apenas em angariar fundos, pouco importando o tratamento e respeito direcionado ao outro.

A busca pelo lucro, a qualquer custo, embora possa ser uma luta pela sobrevivência, por vezes, surge camuflado em mentiras, aproveitando-se da boa índole dos que ajudam os necessitados. Assim acontece na cena XI, quando aparece D. Luísa (viúva de idade). Depois da sorrateira saída dos personagens Henrique, Pereira e Custódio, a pedinte se aproxima do recém-chegado paulista para discursar em prol de uma ajuda. Em meio ao diálogo, ela diz:

D. LUÍSA - Vossa senhoria ao menos me fará a caridade!

ERNESTO - Deixe ver. (Abre o papel) Ah! uma subscrição! Por isso é que os tais amigos se puseram todos ao fresco, fazendo-se desentendidos; um tinha pressa, o outro esqueceu os óculos. (Fecha) Desculpe, minha senhora; não posso dar nada; tenho feito muitas despesas.

D. LUÍSA - Pouco mesmo que seja; tudo serve. É para fazer o enterro do meu pobre marido que expirou esta noite e deixou-me ao desamparo com oito filhinhos...

ERNESTO - Pobre mulher! Para esta não há um benefício! Mas diga-me, seu marido nada possuía? A senhora não tem parentes?

D. LUÍSA - Nem um; não tenho ninguém de quem me valer. Acredite, senhor, que para chegar a este estado de recorrer à piedade dos que não me conhecem, foi preciso ver meus pobres filhinhos nus, e chorando de fome, os coitadinhos (ALENCAR, 2017, p. 16-17).

O diálogo demonstra, e mais à frente se comprova, a ingenuidade de Ernesto em contraposição à esperteza dos que convivem com esse tipo de situação. É mais um fato que se acumula à negatividade edificada por ele durante os primeiros dias no Rio. Os conflitos que surgem a cada cena do primeiro ato giram em torno da hipocrisia da sociedade capitalista, tema tão em voga na segunda metade do século XIX, quando o marxismo levantava críticas contundentes a esse sistema.

Alencar toma a figura da personagem principal como porta-voz de diversas críticas à metrópole. Este, sentindo-se sufocado, afirma, numa conversa com Júlia, que o Rio de Janeiro é um inferno. Júlia o questiona, almejando saber se ele não teria mudado de opinião depois de passear pela cidade. Ele responde:

ERNESTO - Quando passeei? Porventura passeia-se no Rio de Janeiro? O que chama a senhora passear? É andar um homem saltando na lama, como um passarinho, atropelado por uma infinidade de carros, e acotovelado por todo o mundo? É não ter um momento de sossego, e estar obrigado a resguardar os pés de uma carroça, o chapéu de um guarda-chuva, a camisa dos respingos de lama, e o ombro dos empurrões? Se é isto que a senhora chama passear, então sim, admite que se passeie no Rio de Janeiro; mas é preciso confessar que não são muito agradáveis esses passeios (ALENCAR, 2017, p. 21).

Todas as falas que aparecem na história corroboram para a ênfase dada ao discurso de Ernesto, que é o único a analisar criticamente a realidade carioca, visto que vem de fora e não está habituado ao intenso movimento daquela capital. Não demorou muito para que a personagem tomasse novos rumos desde que encontrara o amor na figura de sua prima Júlia. A linguagem, único objeto possível de ser analisado aqui, transforma-se em doçura e tranquilidade. Observemos um trecho de diálogo do casal.

JÚLIA (*sorrindo*) - [...] Quando passeávamos pelo jardim, não se lembra que às vezes parávamos diante dos cortiços de vidro que meu pai mandou preparar, e escondidos entre as folhas levávamos horas e horas a ver as abelhas fabricarem os seus favos?

ERNESTO - Lembro-me; e por sinal que uma tarde uma abelha fez para mim um favo de mel mais doce do que o seu mel de flores. Tomou a sua face por uma rosa, quis mordê-la; a senhora fugiu com o rosto, mas eu que nunca volto a cara ao perigo, não fugi... com os lábios (ALENCAR, 2017, p. 49).

O reverso se faz não apenas pelo olhar direcionado à prima, mas pela revisão que ele faz da cidade, reanalisando as figuras encontradas no caminho ao longo dos três meses que passou naquele lugar.

A tradicional estrutura do texto teatral em três atos ganha novos moldes em *Verso e Reverso*, que, para ter o sentido almejado por Alencar, divide-se em apenas duas partes, mostrando-se, por meio da própria forma, que há dois lados, duas visões e que nenhuma perspectiva humana pode ser limitada a um olhar primeiro. Então, é no segundo ato que encontramos a presença de características românticas, que levam o leitor a pensar acerca da necessidade do olhar romântico como mitigador de uma realidade turbulenta. Eis a nova análise apresentada por Ernesto ainda no diálogo com Júlia:

ERNESTO - [...] Que coisa mais bela, do que as pessoas que vivem na abundância protegerem divertindo-se aqueles que necessitam e são pobres! O prazer eleva-se à nobreza da virtude; o dinheiro que o rico desperdiça para satisfazer os seus caprichos transforma-se em oferta generosa, mas nobremente disfarçada, que anima o talento do artista e alivia o sofrimento do enfermo; a caridade evangélica torna-se uma instituição social. Não; não tem razão, prima! Esses benefícios, que a senhora censura, formam um dos mais belos títulos do Rio de Janeiro, o título de cidade generosa e hospitaleira (ALENCAR, 2017, p. 53).

O olhar analítico na voz do personagem principal é apresentado, em diversos momentos, por sua fala longa e descritiva, demonstrando um ponto de vista extensivo e profundo que concentra todo o sentido do texto do dramaturgo cearense. Mesmo no segundo ato, quando o pensamento do primo de Júlia se transforma, a profundidade reflexiva permanece, entretanto, com outro teor. Poderíamos dizer que esta parte ilustra o ideal romântico e clássico e que, por isso, se aproxima do texto *Noite de São João*, es-

critico no mesmo período. Há ressalvas quanto à apresentação da temática, à escolha das personagens, ao estilo e ao gênero. Enquanto *Verso e Reverso* denomina-se uma comédia contida, *Noite de São João* é uma ópera cômica. Nesta, o Romantismo clássico se apresenta em todos os níveis desde a seleção das figuras que o compõem, cujo número é reduzido e as suas caracterizações não contribuem para nenhuma inferência sobre a história a ser contada:

PERSONAGENS:

ANDRÉ (Tabelião do Rio de Janeiro, 59 anos)

CARLOS (sobrinho de André, 19 anos)

INÊS (filha de André, 16 anos)

JOANA (velha cigana, 50 anos)

(ALENCAR, 2017, p. 03).

Diferente de *Verso e Reverso*, *Noite de São João* se propõe leve desde que acontece em momento festivo e, pelo próprio cenário, já aponta uma tradição. A presença do coro e a prevalência dos versos, por se tratar de uma ópera, levam o leitor à musicalidade comumente encontrada na poesia romântica:

VOZES DESTACADAS

Viva São João

Santo folgazão!

CORO DE RAPAZES E MOÇAS

Ao clarão das fogueiras

Meus amigos, brinquemos!

Alegres companheiras,

São João festejemos.

(ALENCAR, 2017, p. 4).

A clássica história de amor, entre a candidata à freira e o soldado da guarda municipal que vai à guerra, repete-se e se edifica de

forma simples e rápida, transmitindo ao leitor uma imagem leve, de um romantismo puro, sem interesses em edificações ideológicas:

CARLOS - Corro ao campo da vitória,
Vou a pátria defender;
O soldado que ama a glória
Deve por ela morrer.

INÊS - Corro ao claustro, a solidão
Minha alma a Deus oferecer;
Quem ama a religião
Deve a ela pertencer.

CARLOS e INÊS - Adeus, Rio de Janeiro,
Adeus, campo onde nasci,
Meu belo tamarineiro,
Vou viver longe de ti.

Adeus, meus alegres dias,
Adeus, flores que plantei,
Águas, céus, que me sorriais,
Adeus, tudo quanto amei!

(ALENCAR, 2017, p. 7-8).

Alencar resgata a lenda portuguesa da Noite de São João que traz a crença de que plantar um ramo de alecrim e o fazer florescer resulta em felicidade ao casal⁴. Assim, misticismo e religiosidade se encontram no centro de uma estória de amor, feita para ser cantada. Eis mais uma vez a forma que se faz em prol da proposta temática. O alto teor lírico enfatiza essa ideia. O dramaturgo não tinha interesse em atingir literatos, era material para quem desejasse musicar a obra. Assim nos conta Sábato Magaldi:

4 Sobre a referência à lenda, sugerimos a leitura do artigo “José de Alencar: Uma dramaturgia, a ópera e um resíduo em *Noite de São João*”, de Aline Leitão Moreira e Jovanna Pinheiro Medeiros Marinho. O texto se encontra também no livro *José de Alencar in Cena: estudos da dramaturgia alencarina*.

[...] não tendo Alencar querido dirigir-se aos literatos (porque já adverti que isto não é um trabalho feito com esmero, é uma simples tela em branco que o compositor se incumbirá de cobrir), pode-se louvar a leveza do libreto, o popular aproveitamento de uma lenda brasileira. Passa-se o episódio na festa de São João, na freguesia do Brás, em São Paulo, nos tempos coloniais. O pequeno obstáculo ao amor dos primos Carlos e Inês é suplantado pelas virtudes sibilinas do Alecrim, que os jovens plantam na esperança de se verem unidos. Na lenda como na peça, consuma-se o milagre (MAGALDI, 2004, p. 109).

O autor cearense buscou, e é perceptível nas duas peças analisadas, encontrar uma identidade nacional. Contudo, no gênero texto teatral, tentou modelar um estilo que de fato fizesse da dramaturgia brasileira um diferencial. Alencar estava tomado pelo contexto que, segundo Luiz Roncari:

Trata-se do período mais importante de tomada de consciência da nossa particularidade, ou seja, de que não podíamos mais continuar considerando-nos ‘europeus’ ou portugueses, tal qual faziam os colonos no tempo do domínio português. Não éramos e já não queríamos ser reinóis ou filhos de Portugal, mas também não nos poderíamos considerar indígenas. Tanto nos costumes como na cultura tínhamos absorvido os elementos básicos da civilização europeia, e tudo o que os nossos ascendentes pretendiam era participar dela (RONCARI, 2002, p. 288).

A influência estrangeira está clara nos dois textos alencarinos abordados aqui. Em *Verso e Reverso*, Alencar buscou no francês Molière a naturalidade que faltava nos textos teatrais brasileiros. Em *Noite de São João*, resgatou uma romântica lenda portuguesa. Isso leva o leitor a refletir sobre a identidade que escritor buscava construir. Talvez um sujeito que tenha lido apenas os seus

romances edifique a visão de um Alencar bem mais idealista do que o também leitor da obra teatral. Caso possamos afirmar que um escritor se faz pela sua obra, Alencar, sem o teatro, é incompleto. Desde *Verso e Reverso* ele demonstra a consciência das mudanças que rondam o Brasil na segunda metade do século XIX. Nesta mesma peça ele diz ao leitor: “só o amor pode transformar a realidade; depois de tudo, a felicidade virá; a mudança acontece de dentro para fora”. Enfim, observa-se no teatro alencarino um olhar mais apurado sobre o papel da mulher na sociedade, sobre a angústia da urbanidade que afeta os indivíduos e sobre a sociedade hipócrita que se faz sempre em benefício próprio. É como se o autor estivesse consciente de todo o movimento realista que se afirmava, mas no final defendesse que a proposta romântica era a finalidade de sua obra e era imprescindível à literatura da época.

Considerações finais

Ao analisarmos a obra alencarina, identificamos diversos perfis que, traçados através da linguagem literária, tentam delinear os perfis que compunham a sociedade brasileira – com ênfase na carioca – do século XIX, época em que o autor viveu. Deste modo, José de Alencar ressalta características que expressam as psicologias individuais dos sujeitos, mas que também permitem figurar o modo de pensar e agir coletivo. Talvez, graças a isso, os textos elaborados pelo escritor cearense, apesar de concebidos sob a égide do Romantismo, consigam transitar por outras estéticas, das quais destacamos o diálogo com o Realismo. Mais do que isso, a complexidade da obra expressa o entrecruzamento dos tempos conforme a visão agostiniana, permitindo que os escritos alencarinos não caduquem, ao contrário, mostrem-se atuais sempre que a eles voltamos, posto que nos comovem, nos indignam ou fazem rir, isto é, nos humanizam.

Nos casos de *Noite de São João* e *Verso e Reverso*, esse processo de humanização ocorre de formas diferentes: no primeiro, mediante os sentimentos exacerbados dos jovens Carlos e Inês, que não veem sentido numa vida em que estejam longe um do outro; no segundo, por meio dos dilemas sociais e como são vistos por Ernesto antes e depois de (re)conhecer o amor. Ambos têm em comum o protagonismo desse sentimento capaz de instaurar o caos e organizá-lo.

Referências

AGOSTINHO DE HIPONA. “Livro XI das Confissões”. Tradução do latim: Cristiane Abbud Ayoub. In: NOVAES, M. **Introdução ao estudo de Santo Agostinho**. São Paulo: Discurso, Paulus, 2006.

ALENCAR, José de. **Noite de São João**. Projeto livro livre. São Paulo: Iba Mendes editor digital, 2017.

ALENCAR, José de. **Verso e Reverso**. Projeto livro livre. São Paulo: Iba Mendes editor digital, 2017.

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

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura**. Porto: Figueirinhas, 1976.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther** [recurso eletrônico] tradução, organização, prefácio, comentários e notas: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. **A estética romântica: Textos doutrinários comentados**. Barueri: Atlas, 1992.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. – 6. ed.- São Paulo: Global, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1994.

LEAL, T. B.; LIMA, W. R.; PEREIRA, M. P. T. (Orgs.). **José de Alencar in Cena**: estudos da dramaturgia alencarina. Macapá: UNIFAP, 2019.

LIMA, Suellen Carneiro de. A ligação com o meio: concepções de literatura em José de Alencar e na Academia Francesa do Ceará. *In*: PELOGGIO, Marcelo. (Org.). **Fator Alencar**. Belo Horizonte, MG: Relicário, p. 121-137, 2019.

RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira**: Dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos. - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Revisitando as questões sociais e comerciais no texto teatral *O Crédito* de José de Alencar

Luiza Maria Aragão Pontes

Introdução

O texto teatral *O Crédito*, de José de Alencar, permite uma reflexão de como as famílias de classe alta se relacionavam socialmente, levando em consideração seus costumes e posições sociais com seus pretendentes. Dramaturgicamente, essa peça teatral, que é considerada uma das mais longas do autor, em forma de comédia, teve pouca encenação depois de sua estreia. O tema central da peça está focado nas relações sociais e também comerciais entre a família do senhor Pacheco – um rico comerciante, que tem os dois filhos (Julietta e Hipólito) com uma herança de duzentos contos de réis cada um – atraindo a curiosidade e o interesse de futuros pretendentes.

Vale lembrar ainda que José de Alencar teve influências do teatro francês, como um tipo de teatro para se tomar como modelo, aproximando a dramaturgia do palco à vida cotidiana. Daí, o autor buscou, assim, uma melhor naturalidade, tanto na encenação quanto nos diálogos. Isso se justificou nas grandes capitais brasileiras, onde o modelo francês sempre esteve presente na vida das pessoas e em suas relações sociais. O autor cearense tinha apreço com a dramaturgia de Dumas Filho, pois fica evidente a influência francesa na cultura da sociedade carioca deste período, enfatizando a burguesia enquanto classe social.

Anteriormente, o autor tinha encenado, no dia 28 de outubro de 1857, a peça intitulada *O Verso e Reverso*; no mesmo período,

O Demônio Familiar, que foi ao palco no dia 5 de dezembro de 1857, sendo esta a mais conhecida do autor. *O Crédito*, por sua vez, foi a terceira peça escrita por Alencar, sendo encenada pela primeira vez no dia 19 de dezembro de 1857, abordando a história da família abastada do senhor Pacheco, que era um capitalista, de 59 anos, pai da Julieta (18 anos) e do Hipólito (estudante, 23 anos) e, por isso, ambos têm muitos pretendentes. Oliveira (negociante, 26 anos) aproxima-se de Julieta visando ao dote do casamento e à boa condição financeira da família do senhor Pacheco. As citadas datas dizem respeito ao período em que estas foram encenadas; nota-se, portanto, que o ano de 1857 foi, para o autor, bastante promissor no que diz respeito à concretização de sua dramaturgia.

Os pais de Cristina (16 anos e melhor amiga de Julieta) querem fazer o casamento dela com Hipólito, objetivando a especulação da fortuna da família do rapaz. Entretanto, é sabido que Cristina realmente gosta de Hipólito, independente da sua condição financeira, como se nota no seguinte trecho:

BORGES – Em segredo, eu lhe digo: o senhor é amigo, e posso confiar-me. O casamento de Cristina com o filho do Pacheco é coisa quase decidida; eles se amam, o pai e a mãe sabem e vêem até com prazer. Talvez que um destes dias seja pedida... (ALENCAR, 2016, p. 29).

Desenvolvendo as principais questões sociais e comerciais no texto alencarino

Na peça *O Crédito* temos o desafio da encenação, pois, enquanto leitura, apresenta-se de forma bem atrativa; entretanto, é bastante longa para ser encenada por meio de cinco atos. A composição do enredo desta peça lembra muito as peças teatrais de Machado de Assis, o que faz a leitura da peça bem interessante.

Os locais onde se desenvolvem a trama são a casa do senhor Pacheco e a do senhor Borges, pai de Cristina, empregado público de 38 anos, casado com dona Olímpia, de 32 anos; e também a Rua do Ouvidor, destacando-se o Rio de Janeiro do século XIX. Na realidade, a peça analisa a supervalorização do dinheiro; numa perspectiva moral, defrontamo-nos com o casamento motivado pelos interesses financeiros.

Podemos destacar que o casamento, tencionando interesses financeiros, fundamentou as relações sociais dos seus personagens. Os interesses financeiros estavam relacionados, de igual modo, aos interesses sociais. Ter o dote de duzentos réis daria uma projeção de relevância na sociedade da época. Percebe-se que há uma supervalorização do dinheiro nessas relações pessoais, em que o casamento e suas consequências são motivados pelo fator financeiro. Isso fica evidente no exemplo de dois casais: Julieta e Oliveira e também Cristina e Hipólito; isso era fato bem comum no período, tendo as relações sido bastante exploradas na trama.

RODRIGO – Pois é o crédito social que funciona. O sentimento aí é apenas o meio de manter relações que são habilmente exploradas. O homem gasto que vai casar com uma moça rica tem a esperança de um dote e saca sobre essa esperança como sobre um depósito. A menina que muitas vezes, por ordem de sua mãe, dá à sociedade o espetáculo de um namoro ridículo com um moço rico, faz supor um casamento que deve ser para seus pais uma caução de dívidas já contraídas. A mulher casada que afeta uma ligação com um velho desprezível diz ao público que a sociedade conjugal tem um sócio capitalista ou um marido suplementar solidariamente responsável pelos encargos da firma. O moço que se liga ao filho de um negociante e não o deixa; que toma-lhe o braço na rua, e senta-se junto no teatro ou no hotel, afetando uma grande intimidade em todos os lugares públicos, trata de mostrar aos credores já

desconfiados que ele tem um fundo de reserva que responde pela emissão de suas letras. Para essa espécie de gente, Hipólito, os homens não são homens, são penhores: os sentimentos são hipotecas tácitas (ALENCAR, 2016, p. 33-34).

É notável a influência das relações comerciais e também das relações sociais, que vão se estabelecendo na proporção em que vão se criando as artimanhas para se apoderarem da fortuna: herdar duzentos contos de réis como dote, trazendo, assim, o casamento como algo rentável: “Julieta – O sr. Macedo naturalmente alude a esses casamentos que vemos todos os dias, e em que o marido ou a mulher fazem o que chamam um bom negócio, vendendo o seu coração” (ALENCAR, 2016, p. 8).

Outro fato importante é o grau de consciência de Julieta. Numa conversa que tem com sua mãe sobre a questão do casamento, dona Antônia fala sobre os interesses das bodas e seus respectivos dotes. No caso, Julieta teria o dote de duzentos contos de réis, e o casamento tratava-se mais de um negócio, algo a se contratar.

JULIETA – Naquela ocasião, confesso, senti um prazer quando ele pediu a minha mão, essa ideia de fazer a felicidade de um homem que me oferecia sua vida me seduziu! mas não sei!... Parece-me que me enganei... que tomei por amor o que era apenas um desejo de menina. Olhe, minha mãe, quando interrogo meu coração, revolto contra mim mesma! Por que aquilo que antes me causava alegria agora me repugna?

D. ANTÔNIA – Sei o que é; uma moça que teve a tua educação, nunca pensa nisto sem um certo receio.

JULIETA – Como se engana, minha mãe! O que eu sinto é uma desilusão, conheço que esse casamento seria o sacrifício de minha vida inteira.

D. ANTÔNIA – Escuta, Julieta; nós, as mulheres, vivemos de sacrifícios; devemos dar a felicidade e

não procurá-la para nós, Deus assim o quis; é menos doce, porém é mais nobre e mais generoso. O Oliveira te ama... tu aceitaste o seu amor...

JULIETA – Ele não me ama!

D. ANTÔNIA - Como? Não disseste há pouco...

JULIETA – A princípio, cuidei; foi outro engano; ele só pensa na sua fortuna. Vem aqui para tratar dos seus negócios. Ainda hoje... Sabe o que me pediu?

D. ANTÔNIA – O que foi?

JULIETA – Pediu-me par obter de meu pai que assinasse umas letras! Eis para que me quer! Não é triste?

D. ANTÔNIA – Por quê? Teve acanhamento de falar a teu pai, dirigiu-se a ti. É ao contrário uma prova de confiança.

JULIETA – Mas não de amor (ALENCAR, 2016, p. 47).

Como podemos observar, Julieta apresenta-se de forma bastante consciente de sua condição de pretendente. A confiança que Oliveira busca é para melhorar de vida, vindo o amor em segundo plano. O casamento seria marcado como manda o figurino. É o que resta neste contexto de interesses sociais e econômicos em que a rentabilidade se sobressaía. Desenvolve-se uma reflexão do enredo das falas dos personagens, fundamentando-se a história a ser narrada e representada.

É interessante compreender o ordenamento dos elementos explicativos da trama da peça teatral *O Crédito*, de José de Alencar, para se entender o seu enredo. Logo no início da peça, encontramos a situação de subordinação da mulher de não estudar, incluindo-se, também, sua condição financeira e a falta de tempo dos homens para com as mulheres com o intuito de enriquecer.

JULIETA (sorrindo) – Perdoa, Cristina. Foi uma distração. Nós as mulheres não nascemos para esses

estudos; mas Deus nos deu a inteligência do coração que compreende tudo que é nobre e grande. Quando ouvimos um bonito pensamento, é como se ouvíssemos uma linda música; fica-nos de memória e às vezes repetimos sem querer (ALENCAR, 2016, p. 05).

JULIETA – Sempre um negócio importante, grave, que exige uma decisão imediata! Não fazes idéia, Cristina, os homens agora já não têm um momento livre para conversar conosco. O seu tempo está de tal maneira absorvido pelos negócios que às vezes nem se lembram que existimos (ALENCAR, 2016, p. 07).

JULIETA – Mas nós, quando nos ocupamos em escolher o que é elegante e bonito, é para parecermos bem a seus olhos; enquanto que eles só pensam nos seus cálculos e nas suas contas (ALENCAR, 2016, p. 07).

OLIVEIRA – Enriquecer é verdade: enriquecer para poder um dia deitar aos pés daquela que amamos uma fortuna colossal para satisfazer todos os seus desejos e caprichos, para dar-lhe enfim a soberania do dinheiro, já que não podemos elevar-lhe um trono (ALENCAR, 2016, p. 07).

Observa-se que Julieta afirma, categoricamente, que as mulheres não nasceram para estudar, mesmo assim têm consciência de ter a inteligência do coração, pois compreende a nobreza e a grandeza dos fatos. Há sensibilidade. Por outro lado, é nítida a falta de tempo dos homens para com as mulheres, os quais somente visam os negócios, seus cálculos e também suas contas. Buscam enriquecer para melhor prover o lar e a família.

Quanto ao fator complicação, os questionamentos do amor e do casamento, levando em conta seus acordos, seus interesses e suas definições em situações diversas, apresenta-se como um negócio, um acordo, senão, vejamos:

MACEDO – E eis onde está todo o seu erro, D. Julieta. O amor não é compatível com as operações mercantis, mas pode ser um elemento delas (ALENCAR, 2016, p. 08).

JULIETA – O Sr. Macedo naturalmente alude a esses casamentos que vemos todos os dias, e em que o marido ou a mulher fazem o que chamam um bom negócio, vendendo o seu coração (ALENCAR, 2016, p. 08).

MACEDO – Perdão, minha senhora, o casamento é o casamento, e o amor é o amor; duas coisas bem distintas, que podem existir e existem, uma sem a outra. A indústria do casamento é muito velha. Serve para arranjar algum caixeiro desempregado, algum advogado sem clientes, algum médico sem clínica, ou... (ALENCAR, 2016, p. 08- 09).

HIPÓLITO – Oh! Algum negociante falido (ALENCAR, 2016, p. 09).

MACEDO – Digo que é pena porque então me compreenderia. Toda a dificuldade está em substituir o amor à hipoteca nas operações de endosso e desconto de letras mercantis (ALENCAR, 2016, p. 10).

Nestes trechos destacados, observa-se que há uma nítida separação: o amor é o amor enquanto sentimento, e o casamento é o casamento enquanto negócio. O amor acaba sendo um meio para atingir o casamento enquanto uma operação mercantil, realizando assim um bom negócio, argumentando a indústria do casamento, muito comum neste período. Por este motivo, o amor era substituído pelas operações de hipoteca, enquanto endosso, e, respectivamente, o desconto de letras mercantis.

No tocante às ações e hábitos cotidianos, uma sequência se destaca na peça teatral. Como de costume, as pessoas conversavam na sala ou mesmo colocavam as cadeiras nas calçadas com o objetivo de compreender função do crédito, em várias proporções. Acompanhem as seguintes passagens:

(BORGES, PACHECO, OLIVEIRA e MACEDO adiantam-se como continuando uma conversa. CRISTINA, JULIETA e HIPÓLITO estão junto do sofá de pedra. DONA ANTÔNIA e DONA OLÍMPIA, do lado oposto, sentadas) (ALENCAR, 2016, p. 20).

PACHECO (*interrompendo*) – Outra coisa que eu não entendo. Atualmente, não se fala senão em crédito, senadores, deputados, negociantes... Até as senhoras mesmo já discutem! Entretanto, eu tenho cinquenta e nove anos, feitos o mês passado; conheci o côvado e a vara ainda menino, na Rua da Alfândega, então Rua dos Ferradores, e confesso sinceramente que não sei o que quer dizer esta história de crédito (ALENCAR, 2016, p. 21-22).

CRISTINA – Ora! O crédito é o meio da gente comprar dois vestidos pelo preço de um. Não é papai? (ALENCAR, 2016, p. 22).

HIPÓLITO – Quanto ao crédito, é uma invenção que seguiu de perto a descoberta do caucho, e isto por uma razão muito simples: meio de fazer com que uma nota de cinco mil-réis valha dez! (ALENCAR, 2016, p. 23).

MACEDO – Teu filho está brincando, meu amigo, o crédito é uma das mais belas descobertas da indústria moderna (ALENCAR, 2016, p. 23).

RODRIGO – O crédito estava criado. Outros seguiram o exemplo; associaram-se e formaram um banco. Essa pequena instituição, escondida no fundo da loja de um judeu, desenvolveu-se, dominou as grandes praças comerciais, e hoje circula o globo. Eis o que é o crédito, meus senhores; uma palavra o define: é a regeneração do dinheiro. O orgulho dos ricos tinha inventado a soberania da riqueza, soberania bastarda e ridícula, o crédito destronizou essa soberania: do ouro que era senhor fez um escravo, e mandou-lhe que servisse à inteligência, a verdadeira rainha do mundo! (ALENCAR, 2016, p. 24).

Neste sentido, o crédito não somente engloba as transações políticas, mas também a compreensão da aquisição de dois vestidos pelo preço de um, uma comparação bem interessante. O rendimento de uma nota de cinco mil-réis por uma nota de dez mil-réis. Até mesmo ser comparado como uma das belas descobertas da indústria moderna. E mais economicamente, o crédito como sendo a regeneração do dinheiro, de forma inteligente e estratégica.

Não podemos deixar de ressaltar a especulação dos sentimentos juntamente com a problemática da especulação financeira, pois é sabido que o crédito sentimental se tornaria um problema no que se relaciona à questão da moral. Segundo a pesquisadora Isaura Vieira Mariano Sousa, é nítida a influência do teatro realista francês na Dramaturgia de José de Alencar, isso permitia uma aproximação ao teatro brasileiro e seu cotidiano. Com naturalidade, vemos a influência de Dumas Filho nesta peça de Alencar:

Como consequência, a naturalidade, na encenação e nos diálogos, era de suma importância para que a peça fluísse sem exageros. A influência de Dumas Filho na escrita teatral de Alencar é tão grande que é fácil enxergar relações estreitas entre as peças do escritor francês e brasileiro, como por exemplo, em *La question d'argent* e em *O Crédito*. Ambas as peças tratam do perigo da especulação de uma sociedade movida pelo dinheiro (SOUSA, 2013, p. 18).

Em termos de situação final, temos a volta à realidade, à vida como um jogo vinculado ao casamento, tendo como contrapartida o amor. “Para Alencar, o crédito sentimental era um problema a ser erradicado pela moral da família e do amor. Somente o homem que ganha o que tem como fruto do seu trabalho é digno de obter a mulher que ama” (SOUSA, 2013, p. 7).

MACEDO – E o que é a vida senão um jogo? Que fazemos nós neste mundo? Levamos todo o tempo a baralhar as cartas e a jogar com a fortuna; às vezes ganhamos a parada e ficamos ricos; outras perdemos e fazemos bancarrota. O casamento é um jogo em que o homem aposta sua liberdade contra um dote; o amor é um jogo em que o homem aposta seu tempo contra algumas horas de prazer. Quanto à honra é um verdadeiro lansquenet; há parceiros que pagam toda a noite, à espera do cochilo (ALENCAR, 2016, p. 90).

RODRIGO - Isto dura um certo tempo. Por fim, um pai de família que deseja casar a filha, ouve falar do moço rico, recebe-o em casa apresentado por um amigo. As moças que se parecem com as mariposas iludem-se com o brilho; faz-se o casamento no meio de satisfação geral; e o que era uma mentira, torna-se uma realidade. O sujeito está rico, o pai feliz, a família contente. Apenas às vezes sucede um pequeno incidente em que ninguém repara (ALENCAR, 2016, p. 101-102).

Como podemos destacar, no enredo da peça teatral fica claro que a trama se traduz em um jogo de interesses particulares em que, dependendo da oportunidade, o casamento era associado às questões sociais e financeiras, o que era comum à época. Entretanto, além de ser analisada a vida social da burguesia carioca, contextualizada, deparamo-nos, também, com a perspectiva da moral no que diz respeito à valorização do dinheiro entre as pessoas que conviveram no mesmo patamar, num jogo de relações focado em seus interesses particulares. Isso permitiu criar vínculos entre as transações amorosas e também sociais. O casamento se apresenta como instrumento de crédito.

Considerações finais

O *Crédito* foi uma das peças teatrais mais emblemáticas de José de Alencar e traça toda uma realidade social de famílias que faziam acordos mútuos e buscavam o casamento como um negócio. Muitas vezes, era uma fonte de riqueza, mesmo que custasse a infelicidade da jovem prometida. Apesar de ser uma dramaturgia longa, a peça desenvolve alguns pontos de vista que retratam a relação social dos personagens entre si e seus respectivos conflitos pessoais, ambientando a cidade carioca do século XIX, referenciando-se o estilo de época em que estão inseridos os personagens.

A trama gira em torno da condição financeira do Sr. Pacheco, atraindo interesses para sua fortuna e, conseqüentemente, seus herdeiros. São notáveis as relações financeiras e sociais em que se vão estabelecendo as artimanhas para que alguém se apodere de fortunas, ou para herdar duzentos contos de réis como dote, tendo o casamento como algo rentável.

Sabe-se que a história transcorre em pleno século XIX, quando a classe burguesa carioca se sobressai, tendo como base o núcleo familiar. Vamos nos deparar com algumas pessoas que buscam se apoderar da fortuna de um comerciante rico. Aqui, o casamento se sobressai por meio da oferta do dote. Os sentimentos pouco importam, mas sim as transações comerciais e conchavos familiares. Ficam evidentes os interesses comerciais em relação aos interesses sociais. A ascensão familiar é de fundamental importância neste momento, dependendo das circunstâncias a serem analisadas; na verdade, o casamento é um negócio.

O casamento tornou-se, assim, um negócio muito comum na sociedade burguesa do século XIX: “[...] Sr. Macedo naturalmente alude a esses casamentos que vemos todos os dias, e em que o marido ou a mulher fazem o que chama de um bom negócio, vendendo seu coração” (ALENCAR, 2016, p. 8). Essa observação

de Julieta vem reforçar a indústria do casamento, em que este é realmente casamento, e o amor é realmente amor. O amor é considerado uma das mais fortes fontes auxiliares do comércio, ou seja, um fabuloso meio de fazer fortuna rapidamente.

Referências

AGUIAR, Flávio. **A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar**. 1ed. São Paulo, Editora Ática, 1984.

ALENCAR, José de. **Obras Completas de José de Alencar V: Teatro Completo**. Editora Funarte, 1977.

ALENCAR, José de. **O Crédito**. Teatro na Escola. Disponível em: <https://www.teatronaescola.com/index.php/banco-de-pecas/item/o-credito-jose-de-alencar/>. Acesso em: 23 abr. 2016.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Literatura Brasileira** – Diálogos com outras literaturas e outras linguagens – Ensino Médio, 3 ed. revista e ampliada – 5ª reimpressão, São Paulo, Atual Editora, 2005.

REIS, Douglas Ricardo Hermínio. **José de Alencar e o teatro: um romântico realista**. Acta Scientiarum. Disponível em: <http://www.uen.br/acta/>. Maringá, 2013.

SOUSA, Isaura Vieira Mariano. A influência do teatro de José de Alencar na dramaturgia brasileira. Revista escrita, **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, 2016.

SOUSA, Isaura Vieira Mariano. A influência do Realismo Teatral Francês na Escrita Dramatúrgica de José de Alencar e a Crítica de Machado de Assis sobre o Teatro Alencarino. **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v. 4, n. 3, maio/ago. 2013.

Costurando fontes: propriedade, liberdade e escravidão em três textos alencarianos – *O Demônio Familiar* (1857); *Discursos Parlamentares* (1870-1871); *A Propriedade* (1883)

Tito Barros Leal
Pedro Parga Rodrigues

Primeiras palavras

Que José de Alencar é autor complexo muitos já sabem, mas só há pouco ele vem sendo tomado como fonte fértil para enriquecer nossos entendimentos sobre inúmeras questões vivenciadas na Corte carioca entre os anos 1840 e 1870.

A intenção deste texto é apresentar a posição alencariana no debate em torno do problema da escravidão, tema espinhoso para a crítica literária que até pouco preferiu silenciar sobre as defesas de Alencar em favor do escravismo.

Colhemos os dados que alicerçam as ideias aqui apresentadas em três fontes tipologicamente distintas produzidas pela pena polígrafa de Alencar. Da dramaturgia, trouxemos *O Demônio Familiar*; da política, alguns discursos proferidos entre 1870 e 1871; e, do domínio jurídico, um texto póstumo, editado 6 anos após a morte do autor, *A Propriedade*.

A ideia é apresentar como o pensamento de Alencar é complexo e se desenvolve ao longo do tempo. Destarte, registramos, logo no início, não ser possível afirmar nada sobre o autor sem antes buscarmos compreender, o mais possível, a historicidade do pensamento alencariano plenamente possível de ser recomposta

graças à vasta documentação produzida pelo escritor e, felizmente, salvaguardada em vários arquivos espalhados pelo Brasil.

O Demônio Familiar e sua recepção crítica

Sexta-feira, 2 de outubro de 1857, 2ª folha do Diário do Rio de Janeiro. Parecer do Conservatório Dramático Brasileiro assinado pelo 1º Secretário interino Antônio Luiz Fernandes da Cunha sobre a peça *O Demônio Familiar*, anonimamente submetida por José de Alencar ao referido órgão:

Mesquinha penna para julgar trabalho tão delicado, acho-me nas circumstancias de um conhecido pintor, quando se lhe apresentou a mais maravilhosa das telas de Rubens.

Conhecendo-me como elle se conhecia, respondi com as mesmas palavras: O autor não necessita de conselhos nem de emendas; não os devo, não os posso, não os quero dar nem fazer: emitirei apenas a minha opinião.

E minha opinião é que, entre algumas composições que, sobre usos brasileiros tenho lido. Não encontrei quadros mais vivos, mais naturalidade.

Parece-me, é certo, que personagem *Pedro* está por demais accurada, isto é um pouco exagerada; mas tendo-se em consideração o fim para que foi escripta a comedia, isso mesmo se desculpa, se olvida.

Em conclusão, creio a peça *O demonio familiar* tão digna de ser representada, como o seu autor dos elogios do conservatório. Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1857 (DRM: 02/10/1857, f. 2).

A peça ganharia o palco do Teatro Ginásio Dramático no dia 5 de novembro de 1857, contando com as ilustres presenças do

Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina, a quem, em 30 de setembro daquele mesmo ano, Alencar oferecera a obra.

Senhora,

Permiti que eu escreva vosso nome illustre na primeira página do meu livro obscuro.

Esta comedia é um quadro da nossa vida domestica; uma pintura de nossos costumes; um esboço imperfeito das scenas intimas que se passam no interior das nossas casas; é emfim a imagem da familia.

Ella vos pertence, pois, Senhora, e por dois titulos: porque sois mãe da grande familia brasileira; e porque a vossa vida é um exemplo sublime de virtudes domesticas.

Não me animo a offerel-a á Magestade; ofereço-a á mãe, á esposa, á irmã, que sabem perdoar todas as faltas.

É um pequeno testemunho de meu grande respeito e admiração (DRJ, 04/11/1857, f. 04).

Se tomarmos como verdadeiras as motivações de Alencar para a peça expostas no documento acima transcrito, temos que a intenção do autor era refletir sobre a vida doméstica brasileira (olhos postos na Corte carioca, especificamente). Ele buscava lançar luzes sobre as *scenas intimas* das famílias brasileiras, o que condiz com a proposta estética realista advogada pelo Alencar dramaturgo. Ajustava-se, também, aos trabalhos do Alencar jornalista tirados entre 1854 e 1855 nas colunas *Álbum*, publicada n’*O Globo*, e *Ao correr da pena*, primeiramente impressa nas páginas do *Correio Mercantil* e, depois, nas do *Diário do Rio de Janeiro*.

As crônicas inauguradoras da regularidade da pena alencariana conferiram ao escritor uma prática que, à luz das metodologias antropológicas contemporâneas, poderíamos nomear de *observação participativa*. Aliás, como escreve Leal (2014, p. 99):

misanthropo confesso, Alencar fez-se frequentador de bailes e de salões, investindo num processo de *observação participativa* sobre o qual ele próprio escreveria: “se de repente vos tomar a maldita mania de ser escriptor publico, e quiserdes fazer um bello artigo, deixae toda esta mágica de penna e tinta, e vinde comigo uma dessas noites ao theatro lyrico fluminense.

Fato é que *O Demônio Familiar* recebeu boas críticas da imprensa, muitas delas reforçando a proposta lançada pelo autor de re(a)presentar o íntimo dos lares nacionais para refletir sobre os costumes e valores em voga no Império dos trópicos em meados dos oitocentos. Exemplo disso pode ser lido no folhetim *Livro do domingo*, assinado por Sousa Ferreira e estampado na primeira página do Diário do Rio de Janeiro de 8 de novembro de 1857.

O demônio familiar é a primeira alta comedia original que aparece na scena brasileira.

Alguns homens de talento [...] têm por vezes levado ao theatro estudos mais ou menos incompletos da vida brasileira [...]; alguns limitarão-se a duas ou tres palavras brasileiras sob o pretexto de darem côr local [...]

Faltava-nos a comedia de costumes, a alta comedia, comedia social ou comedia drama, como a quizerem chamar. O Dr. J. de Alencar acaba de offerecer-nos um bello modelo no *Demonio familiar* (DRJ, 08/11/1857, f. 01).

Mas o que nos interessa mais diretamente vem agora: “Se nascestes no Brasil ou se pertenceis á uma família brasileira, ide ouvir essa composição e dizei depois se não encontrastes ahi reproduzida com uma expressão de verdade, ás vezes triste, a vida de familia, tal qual tendes em vossa casa” (*loc. cit.*).

Outra crítica, esta colhida nas páginas do abolicionista Correio Mercantil e assinada por Francisco Octaviano, afirmava:

O drama do Sr. Dr. Alencar é um quadro suave e enternecedor de todas as emoções do lar domestico. Os caracteres que elle descreve são nobres; as paixões de seus protagonistas são confessaveis: nenhum sentimento máo lhes desbota as faces.

Sómente ha alli dous typos, necessarios para o enredo, que mostram que não ha bello sem senão; que a sociedade fluminense tem no meio de suas galas algumas miserias bem feias. Um desses typos é apenas ridículo; o outro é perverso, e o que é mais, perverso sem o saber, sem o querer, como por instincto, como por desejo de fazer o bem! (CM, 07/11/1857, f. 01).

Mas nos chama atenção artigo escrito por Paula Brito n' *A marmota fluminense*. Ali lemos:

Conviria discutir em outra ocasião se a liberdade outhorgada a um máocaptivo, a um enredador, a um seductor, ratoneiro, mercurio de Cupido, e de tendências para uma profissão, que passa por ser a das peiores, qual a de cocheiro, é um bem ou um mal. Disse-nos o autor que, liberto Pedro, acharia logo na lei o castigo de seus erros, e de seus crimes: mas não é um senhor, um bom senhor, o legislador da casa, o juiz competente para punir as faltas, para premiar o merecimento de seus subordinados? Podendo fazel-o, podendo dar-nos isso em bellas scenas, como obra sua, como recurso de seu admirável talento, como bella manifestação de sua alma, como significação da pureza de seus sentimentos: porque não o fez? Porque priva disso seu auditório? (MF: 10/11/1857, f. 1-2).

O debate em torno da comédia de Pedro tomou muitas páginas da imprensa carioca. Em seu *José de Alencar e o teatro*, João

Roberto Faria apresenta levantamento detalhado das críticas dirigidas à peça¹. Fica claro que Paula Brito foi voz solitária na impugnação ao texto alencariano. Ainda assim, certo de que devia uma explicação ao público sobre seu trabalho, Alencar viria a publicar, nas páginas do Diário do Rio de Janeiro, de 14 de novembro de 1857, o artigo intitulado *A comédia brasileira*. Ali o autor fincava a bandeira do realismo no teatro brasileiro.

Historicizando a construção d'O *Demônio Familiar*, Alencar costura fina trama entre memória e história – prática recorrente, aliás, nos escritos dos intelectuais oitocentistas – e ao pano que vai fiando, adiciona um bordado brilhante de teoria literária. Escrevia ele que, à época, estava certo da “opinião geral de que os nossos theatros desprezavão as produções nacionaes, e preferião traduções insulsas, içadas de erros e galicismos” (DRJ: 14/11/1857, f. 1). E seguia afirmando:

No momento em que resolvi-me a escrever o *Demônio familiar*, sendo minha intenção fazer uma alta comedia, lancei naturalmente os olhos para a litteratura dramática do nosso paiz em procura de um modelo.

Não o achei; a verdadeira comedia a reproducção exacta e natural dos costumes de uma época, a vida em acção não existe no theatro brasileiro. Dois escriptores, é verdade, começárão entre nós a escrever para o theatro; mas a época em que computzerão as suas obras devia influir sobre a sua escola. (*Idem*).

Os dois autores referidos por Alencar eram Luis Carlos Martins Pena (1815-1848), autor de *A família e a festa na roça* (encenada em 1842), e Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), o renomado autor d'A *Moreninha*, membro do IHGB, responsável

1 Cf. FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo, Editora da USP, 1987, especificamente o capítulo 4, p. 37-54.

por um dos primeiros livros didáticos de História do Brasil², estreante na comédia em 1856 com a peça *O fantasma branco*. Mas a ambos faltava sublinhar a alma nacional e, por isso, eles não lhe serviram de modelo.

Foi em dois autores franceses, Molière (1622-1673) e Alexandre Dumas, o filho (1824-1895), que Alencar buscou a inspiração para sua comédia brasileira. O primeiro escrevia “quanto á pintura dos costumes e á moralidade da crítica” sua qualidade residia no fato de que “apresentava no theatro quadros historicos nos quaes se vião perfeitamente desenhados os caracteres de uma época” (*Idem*). Mas a imaginação tinha peso demasiado sobre o trabalho de Molière e, assim, a realidade não ganhava o relevo necessário para convencer o espectador da verdade dos quadros pintados pelo comediógrafo.

Alexandre Dumas corrigiria esse problema: “tomou a comedia de costumes de Molière e, deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o theatro reproduzisse a vida da familia e da sociedade como um daguerreotypo moral” (*Idem*).

Quase uma década mais tarde, analisando o *daguerreotypo moral* captado em *O Demônio Familiar*, Machado de Assis escreveria na coluna *Semana literária* que a personagem principal da obra, o moleque Pedro, era “o mimo da familia, o *enfant gaté*”, transparecendo disto “traço caracteristico da vida brasileira” (DRJ: 06/03/1866, f. 2).

O bruxo do Cosme Velho estava convencido da qualidade do texto alencariano, chegou mesmo a afirmar que a peça apresentava “um quadro de familia, com o verdadeiro cunho da familia brasileira”. Para ele, nas cenas trazidas à luz pela pena de Alencar, reinava “um ar de convivência e de paz domestica, que encanta

2 Trata-se das *Lições de Historia do Brasil para uso das escolas de instrução primaria*, publicado no Rio de Janeiro pela Editora H. Garnier, em 1907, disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242433>.

desde logo” e somente as ações de Pedro causavam as peripécias necessárias para o andamento da comédia (*Loc. cit.*).

E assim o é!

As duas primeiras cenas da peça se passam sem a presença de Pedro, entretanto a personagem é apresentada ao público no curto diálogo que compõe a segunda cena. Vejamos:

CARLOTINHA - O que quer, mano? Pedro sahio.

EDUARDO - onde foi?

CARLOTINHA - Não sei.

EDUARDO - Porque o deixaste sahir?

CARLOTINHA - Ora! Ha quem possa com aquelle seu moleque? É um azougue; nem á mamãe tem respeito.

EDUARDO - Realmente é insuportável; já não o posso aturar. Quando o procuro anda sempre na rua (ALENCAR, 1857, p. 13).

Percebe-se, no extrato, a característica mais marcante do escravo Pedro: azougue. Pouco corriqueira nos dias atuais, a palavra poderia ser atualizada por irrequieto. Pedro era, pois, uma criança muito viva, esperta, um travesso.

Essa característica da personagem já deixa claro que ela é o dinamismo cômico da peça. Não bastasse a marca de temperamento (dimensão subjetiva da personagem) atribuída a Pedro, outros elementos mais materiais foram apensados ao menino. Negro, escravo, dono de um linguajar inculto, mas sempre buscando uma fala luxuosa, tudo isso contribui para o risível emanado pelo pequeno “demônio” da casa.

Liberdade, escravidão e propriedade em José de Alencar

Mas aqui não estamos em busca dos índices de comicidade imanentes do texto alencariano. Nosso problema, aliás, é grave e nem um pouco risível. Queremos compreender como o escravismo, os senhores e a alforria representados na peça lançam luzes sobre o pensamento do autor — e de parte da elite política oitocentista, nomeadamente aquela vinculada ao Partido Conservador — no tocante a dois problemas muito debatidos na Corte de Pedro II: a propriedade e a liberdade dos cativos.

Embora crítico do regime compulsório, Alencar considerava como muito perigosa a possibilidade de extinguir a escravidão subitamente. Para ele, a mudança abrupta causaria abalos à economia brasileira e, mais do que isto, a liberdade repentina poderia causar males profundos aos próprios cativos (MAGALHÃES JR., 1997, p. 118).

Desde as primeiras discussões sobre a libertação do ventre da mulher cativa, iniciadas já em 1850³, Alencar se colocou contrário à liberdade dos recém-nascidos. *O Demônio Familiar* do dramaturgo parece antecipar, portanto, a posição do deputado. Alencar pertencia à fração do Partido Conservador reticente à reforma. Argumentava que, sendo uma proposição dos liberais, deveria ser deixada para eles resolverem. Aliás, essa é passagem marcante do discurso proferido no Parlamento Imperial no dia 30 de setembro de 1870:

Não posso, Senhores, de modo algum, apoiar uma política que tende a precipitar esta revolução social. A ideia da emancipação pelos meios diretos é do Partido Liberal; deixemos que ele a realize a seu tempo; a nós, conservadores, cumpre resistir-lhe, para que a revolução, ao menos se opere gradual-

3 Como indica Edson Carneiro (1980, p. 19), uma das primeiras propostas de libertar os filhos de escravas veio da Província do Ceará, apresentada, em 1850, pelo deputado Silva Guimarães, que redigira “um projeto que declarava livres os nascidos desde então e proibia a separação dos cônjuges”.

mente; do contrário, as consequências serão funestas (ALENCAR, 1977, p. 197).

O que estava em jogo na fala do Alencar político era o pensamento do Alencar jurista. Ele questionava a interferência estatal nas relações de trabalho das fazendas, garantindo para os cativos o direito de comprarem suas alforrias. Compartilhava com os discursos senhoriais a lógica de que a propriedade senhorial deveria ser imune aos desígnios estatais, ou seja, um espaço de mando exclusivo dos potentados rurais. Neste sentido, Alencar estava alinhado com Perdígão Malheiros e outros intelectuais daquele momento, para os quais o direito de propriedade senhorial deveria ter prioridade sobre a proposta existente no projeto de libertação do ventre que garantia aos cativos o direito de comprarem suas alforrias.

Para eles, uma vez definidos como propriedade privada, o Estado não poderia interferir na posse dos senhores e assegurar aos escravos a prerrogativa da liberdade. Nesta linha de pensamento, os senhores teriam o direito de negar ou aceitar a alforria, pois possuíam direitos de propriedade sobre os escravos, poderes que deveriam assegurar a obediência dos seus subordinados.

Nesta perspectiva, a aprovação da reforma era percebida como criadora de conflitos sociais no seio da família. Criticando os propositores, em 13 de julho de 1871, Alencar afirmaria: “transformareis a família em um antro de discórdia; criareis um aleijão moral, extirpando do coração da escrava esta fibra que palpita até no coração do bruto: o amor materno” (*Ibidem*, p. 241). Na sua compreensão, a abolição deveria ser efetivada primeiramente nos costumes, nos hábitos e nas práticas sociais. Dizia ele, a 30 de setembro de 1870: “fui um dos primeiros que se inscreveram na cruzada santa que trabalha por extinguir a escravatura, não na lei, mas nos costumes que são a medula da sociedade” (*Ibidem*, p. 197). E esta ideia seria reforçada no já referido discurso de 13 de julho de 1871:

Meditai bem na vossa obra; ides desunir aquilo que Deus criou para viver unido; ides separar as raças as gerações, as famílias por abismo imenso: o que separa a liberdade da escravidão. Semeais o ódio, a inveja, a ingratidão, onde só devia reinar o amor e a ternura.

Quando tiverdes dito ao escravo: tu, amigo dedicado da família, que para servi-la consumiste as forças; que trabalhaste para a riqueza do casal e a prosperidade do País, tu serás escravo eternamente; para ti não há esperança, morrerás como nasceste; mas teu filho será livre, e não por prêmio dos teus serviços, em recompensa da tua dedicação, mas por mero efeito do acaso, porque nasceu hoje, em lugar de ter nascido ontem... (*Idem*, p. 240-241).

O que fica claro no pensamento sobre a questão servil defendido por Alencar, definido desde *O Demônio Familiar* e sintetizado no excerto do discurso acima apresentado, é sua preocupação absoluta com o fim do regime servil se dar por meio das leis e não por alteração profunda no entendimento da sociedade. Para ele, seria necessário que a abolição ocorresse, primeiramente, na prática social. Hegelianamente, Alencar cria que a abolição deveria nascer a partir da sociedade civil e somente depois ela poderia ser realizada como emancipação legal.

N’*O Demônio Familiar*, o humor está calcado na personagem Pedro. A escolha de um cativo como elemento cômico central da comédia em questão nos parece profundamente meditada. Humor, por definição, envolve o deboche (a alguém, a um grupo, a um discurso, a uma prática social, a um posicionamento político ou qualquer outro elemento), seu ponto central é manifestar o ridículo e dele extrair o risível. Mas a escolha do objeto a ser ridicularizado é sempre uma decisão, manifestando uma posição política e valores conscientes ou inconscientes do autor.

O alvo de Alencar poderia ser a escravidão (enquanto sistema), os senhores ou seus discursos (como suportes da escravidão), como

comumente o fez Machado de Assis. Ele poderia, ainda, ter escolhido debochar da ilegalidade da propriedade escrava obtida via comércio transatlântico, como fizera Martins Pena em *Dois ou o inglês maquinista* (1871), peça na qual, ao ser questionado sobre a apreensão de um navio negreiro nas proximidades da Corte, o traficante Negreiro responde: “Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!” (*Idem*). Ainda neste espetáculo, a personagem Clemência, uma mãe de família senhorial, afirmava publicamente ter adquirido um africano livre graças às suas boas relações com autoridades e expressava a trama que realizaria para mantê-lo ilegalmente sobre o cativo: “[...] agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele” (PENA, s/d, p. 108). Aqui o humor recai sobre a ligação de funcionários públicos com o comércio transatlântico ilegal e os costumes ilícitos dos senhores, já no caso de Alencar o risível está posto sobre um cativo cujo sonho é ser cocheiro.

Pedro, o demônio da família, utiliza de ardis para conseguir seu objetivo. A personagem está sempre maquinando para conseguir a ascensão social pretendida. Por isso, ele é introduzido na peça como azougue e, no decorrer da história, ganha outros adjetivos, tais como brejeiro, moleque, vadio, insuportável, capetinha, falador e, para não nos estendermos no assunto, atrevido. Seu senhor, por outro lado, tem uma vida ocupada, poucos divertimentos e tempo escasso para distrações. Eles são, portanto, opostos.

N’O *Demônio Familiar*, o escravo é apresentado tanto como um algoz, quanto como uma vítima do cativo. A fórmula proposta por Alencar seria replicada por outros autores, como, por exemplo, Joaquim Manoel de Macedo, que, doze anos depois da encenação da comédia alencariana em análise, publicaria *Vítimas Algozes* (1869).

Na peça, o cativo é o responsável pela desordem instalada no seio da família senhorial. É por causa de Pedro que Eduardo quase perde o amor de Henriqueta. Ainda assim, na condição de patriarca da família, senhor de Pedro e homem exemplar, ao descobrir as artimanhas do moleque escravo, Eduardo o desculpa, mas condena-o com a manumissão:

EDUARDO - Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no facto primeiro que é a causa de tudo isto. O único innocente é aquelle que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de creança levado pelo instincto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do authomato um homem; restituo-o á sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. Toma; é a tua carta de liberdade; ella será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recahirão unicamente sobre ti; porque a moral e a leite pedirão uma conta severa de tuas acções (ALENCAR, 1857, p. 156-157).

E encerra a fala reforçando o peso do presente oferecido a Pedro: “Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto; apreciarás os nobres sentimentos que hoje não comprehendes; porque não terás um senhor que vele sobre ti, que te aconselhe e te dirija; porque não terás uma família que te alimente, e te estime!” (*Idem*).

A fala de Eduardo transparece a condição de ambivalente de Pedro: se o menino é vítima, é, também, vilão da sociedade. Eduardo o perdoou, mas a liberdade entregue ao garoto é, ao mesmo tempo, um castigo.

Assim sendo, o texto do Alencar dramaturgo levava à cena do teatro cortesão o pensamento dos Alencares político e jurista. As ideias estilizadas, na peça em análise, seriam matéria para profundas reflexões do autor, materializadas em vários textos escritos

ao longo de vinte anos. Primeiramente fixadas nas *Novas cartas de Erasmo ao Imperador*⁴, depois amplamente defendidas na tribuna do parlamento entre 1870 e 1871 e, por fim, organizadas nas páginas d'A *Propriedade* (livro póstumo publicado em 1883), o problema escravidão/liberdade foi uma constante em seus discursos. O norte que conduzia a posição de José de Alencar sobre o tema era a certeza de que a liberdade súbita dos cativos poderia causar mais males que bens, tanto para eles próprios quanto para a sociedade.

E, na comédia, Eduardo punia Pedro exatamente com a súbita liberdade!

Com a peça, Alencar punha em destaque o papel da alforria. Valendo-se de elementos próprios da comédia, que subverte o ordinário em extraordinário, o escritor levava seu público a refletir, pelo riso, sobre suas convicções em torno da posse do escravo. É neste sentido que a liberdade é um castigo, ela era sinônimo de expulsão do seio familiar, alicerce da sociedade na leitura de Alencar.

Tal como os frutos dos ventres das cativas, Pedro não estaria pronto para liberdade, ao menos na perspectiva alencariana. Daquele momento em diante, o lar senhorial, *locus* de integração de Pedro com a família e, por extensão, com a sociedade, estaria fechado. Apartado da família, isolado da sociedade, quem o ajudaria a se educar? Quem corrigiria seus vícios? Qual a expectativa de crescimento moral da personagem? O senhor lhe fez liberto sem se importar se Pedro estava preparado para a mudança.

A peça está preñe de passagens que deixam transparecer o pensamento alencariano sobre o binômio escravidão/liberdade e

4 Conjunto de cartas escritas por José de Alencar com a intenção de orientar o governo de D. Pedro II, os textos foram, originalmente publicados na imprensa carioca entre junho de 1867 e março de 1868 e, posteriormente, reunidas em volume único impresso pelas máquinas da Tipografia de Pinheiro (Rio de Janeiro: 1868). Sob a cura de José Murilo de Carvalho, a Academia Brasileira de Letras reuniu o material em questão com outras cartas políticas de Alencar em volume de suma importância que recebeu o título de *Cartas de Erasmo* (Rio de Janeiro: ABL, 2009). O material pode ser acessado em: <http://www.academia.org.br/publicacoes/cartas-de-erasmo>.

sobre o direito de posse. O diálogo entre Eduardo e Henriqueta colhido na cena três do quarto ato, serve de exemplo:

EDUARDO - Quero solemnizar a nossa felicidade, Henriqueta, exercendo um dos mais bellos direitos que tem o homem na nossa sociedade.

HENRIQUETA - Qual?

EDUARDO - O direito de dar a liberdade! (*Ibidem*, p. 119).

Fica claro, pois não?

É do patriarca o “mais belo direito que tem o homem na nossa sociedade”, só a ele está reservado “o direito de dar a liberdade”. De outro modo: não caberia ao Estado intervir nos assuntos próprios da gerência das famílias senhoriais garantindo aos cativos o direito à compra da liberdade.

Com *O Demônio Familiar*, Alencar buscava educar seus contemporâneos. Reproduzindo os discursos senhoriais e patriarcais acerca da propriedade nos discursos de sua personagem, o escritor reforçava o cotidiano escravocrata em voga no Brasil oitocentista e, ao mesmo tempo, deixava transparecer sua posição conservadora em favor do cotidiano da fazenda exclusivamente subordinado aos (des)mandos dos potentados rurais.

Lidos hoje, os diálogos não nos põem em riso, antes, porém, desnudam o pensamento de grande parte da alta sociedade cortesã, frequentadora do teatro, produtora de opinião e leitora da imprensa.

Com a comédia, Alencar convidava o público a refletir sobre o entendimento jurídico-político, por ele defendida, de que o Estado não devia intervir nas relações de trabalho assegurando direitos para os cativos. *Pari passu*, o “prêmio” alcançado por Pedro ao fim da trama, levava o público a refletir sobre a filosofia da História que balizava a posição política do autor. A liberdade

não deveria ser instaurada pela força da pena, as mudanças deveriam surgir dos costumes, e o fluir da História se encarregaria dessa transformação positiva. Pelo menos, era assim que pensava José de Alencar⁵.

A Lei Hipotecária de 1864 e as origens do pensamento alencariano sobre propriedade

José de Alencar também se aproximou dos senhores na discussão sobre propriedade da terra ocorrida durante a promulgação da Lei Hipotecária de 1864. Em 1853, o Ministro da Justiça, Nabuco de Araújo, propôs na Câmara dos Deputados a reforma da legislação hipotecária. O projeto previa a criação do Registro Geral de imóveis. Nesse documento, deveriam ser transcritas todas as alienações de propriedades imobiliárias, além de outras operações envolvendo esses bens.

Entretanto, a proposta de reforma afirmava que “A transcrição não induz a prova de domínio que fica salvo a quem for” (IHGB, Pasta 4. Lata 389. P. 3-4). Desta forma, embora o Ministro Araújo buscasse instituir um registro no qual deveriam ser matriculadas as vendas de imóveis, não dava ao documento a necessária força de comprovação de propriedade.

O problema acima referido foi um dos pontos criticados por parlamentares no projeto. Em 14 de agosto de 1854, uma Comissão especial da Câmara dos Deputados, formada por João Manuel Pereira da Silva, Francisco de Paula Baptista e Firmino Rodrigues Silva, apresentava o seu parecer sobre a reforma em questão. Eles demandaram exatamente que “a transcrição deve importar a prova da propriedade, e não uma simples presunção” (*Ibidem*, p. 87-88).

5 Convém conferir o entendimento de História proposto por José de Alencar na primeira das novas cartas de Erasmo ao Imperador, escrita em 24 de junho de 1867. Ali, como bem anotou PARRON (2008,17): Alencar se dedica a “esboçar uma pequena teoria da história, sugerir um padrão de dinâmica das crises sociais e perfilar alguns princípios fundamentais de governo”.

Em 1856, Nabuco de Araújo logo responderia a esta crítica, informando que, embora desejasse dar o caráter probatório ao registro, desaconselhava a tentativa de atribuir a este documento tal papel. Para ele, diante das incertezas dominiais, dos desconhecimentos dos limites fundiários e da dificuldade de diferir quais títulos teriam caído em comisso, tal emenda facilitaria a fraude. Indivíduos com direitos imobiliários incertos alienariam estes bens para outrem, permitindo-os registrar e utilizar as transcrições como prova certa de domínio. As incertezas seriam expurgadas por meio da venda de bens incertos, o que resultaria na perda de direitos de propriedades por terceiros que não estivessem envolvidos no contrato de alienação.

Em 1854, por duas vezes, José de Alencar estamparia, nas páginas d'*O correio mercantil*, suas impressões sobre o aquilo que considerava serem as limitações do projeto proposto pelo Ministério da Justiça. Para Alencar:

Nesta última parte, sentimos dizer, o projeto não corresponde ao pensamento que o concebeu; o espirito que se dilata, acompanhando passo a passo as vistas largas da reforma, retrai-se de repente em face de uma pequena disposição que tem um alcance imenso, porque importa o falseamento do sistema: falamos do artigo em que se consigna o princípio de que a transcrição não induz prova de domínio, que fica salvo a quem for [...].

Com efeito, que vantagens pode haver nesta transcrição que não garante a realidade do direito, e que apenas indica um facto, uma posse que pode ser ilegal? Que segurança oferece ao comprador, ou ao credor este registro que não o põe a abrigo de uma evicção ou de uma ação reivindicatória, cujas causas são desconhecidas? O receio da fraude continuará e com ele o desconceito da propriedade territorial, enquanto a lei não criar uma prova infalível, um sinal

que dê a conhecer o verdadeiro proprietário, e todas as restrições que tiver sofrido o seu direito. (*Idem*).

Aproximando-se de pensamento defendido por alguns nomes das famílias tradicionais dos potentados rurais do sul fluminense, como Luís Peixoto de Lacerda Werneck, José de Alencar defendia que a transcrição devia representar prova de propriedade.

Na perspectiva de Alencar, o receio de contribuir com a fraude instalou no projeto uma má conceituação de propriedade. Alencar sustentava a ideia de que a prova da transmissão da propriedade pudesse vir a representar a prova de propriedade em si e, se ainda assim algum inconveniente aparecesse, se algum indivíduo perdesse direito com as alterações demandadas pelo projeto, ainda assim haveria um benefício público: o aperfeiçoamento da propriedade. Isto compensaria, em seu entendimento, eventuais perdas vindouras.

Alencar reconhecia que sua proposta poderia resultar na perda de direitos de propriedade de alguns indivíduos. Ainda assim, ele afirmava:

[...] quando, porém, este inconveniente aparecesse, estou certo que seria compensado pela perfeita regularização da propriedade territorial. O legítimo proprietário que tivesse sofrido o esbulho de seus bens, talvez enxergasse nisto um atentado aos seus direitos; porém desde que lhe concede um prazo certo para usar do recurso judicial e fazer valer esse seu direito, parece que não é justo sacrificar-se um benefício público ao interesse particular que aliás fica garantido. (*Idem*).

Assim como os potentados de sua época, Alencar defendia a transcrição das alienações representando prova dominial. Nabuco de Araújo considerava que isto poderia resultar na perda de direi-

tos legítimos de propriedade de alguns indivíduos. Essa proposta permitiria a grandes fazendeiros venderem propriedades imprecisas e com quinhões habitados por homens pobres livres, de forma a possibilitar ao adquirente o domínio sobre a totalidade das terras compradas.

Como o Estado não possuía pleno controle sobre os limites territoriais, os potentados poderiam utilizar o Registro Geral de Imóveis para se apropriar de terras de outrem. José de Alencar, longe de aventar esta possibilidade, considerava que, mesmo diante da perda de direito de alguns indivíduos, ocorreria um aperfeiçoamento da propriedade, e esta evolução significaria um bem coletivo. A questão resultou em uma longa querela protagonizada por Nabuco de Araújo e José de Alencar (cf. RODRIGUES, 2016, p. 139-147).

Em nome do aperfeiçoamento das noções de propriedade, o escritor aproximou-se dos interesses de potentados rurais. Estes grandes fazendeiros se percebiam como monopolizadores do solo, silenciando-se sobre o direito de pequenos posseiros (cf. *ibidem*, p 113-183). Exatamente por isso não concebiam a possibilidade de homens pobres livres perderem suas prerrogativas dominiais caso a Lei Hipotecária garantisse ao Registro Geral de Imóveis o caráter probatório. Da mesma forma, esses senhores não viam com bons olhos a ideia da interferência estatal em questões relacionadas com os direitos de seus escravos.

Por um final momentâneo

Talvez possamos encontrar as bases do entendimento de Alencar sobre a questão do binômio escravidão/liberdade na relação estabelecida entre ele e os potentados seus contemporâneos, a quando do debate em torno da Lei Hipotecária. Da mesma forma,

talvez resida no entendimento de que o autor desenvolveu sobre a História e seu fluxo a chave de compreensão para seu posicionamento em relação à liberdade dos cativos.

Uma coisa, entretanto, é certa: nada resume mais perfeitamente a contradição alencariana que sua posição ante a escravidão. O autor a compreende como um mal social, mas defende sua manutenção em prol do que considera ser o bem da sociedade.

Compreender (não justificar, registre-se!) o paradoxo defendido pelo autor por quase um quartel de século não é tarefa fácil. Uma vez mais, entendemos não ser possível uma análise sobre José de Alencar e sua produção apenas pinçando textos isolados. A poligrafia do autor nos exige trabalho de imersão na sua vasta obra, somente assim podemos compreender melhor o significado de cada documento deixado pelo autor para a posteridade.

Referências

Fontes Alencarianas:

ALENCAR, José de. **A propriedade**. Rio de Janeiro: Garnier, 1883.

ALENCAR, José de. **Discursos Parlamentares de José de Alencar**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

ALENCAR, José de. **O Demônio Familiar**. Rio de Janeiro: Typographia de Soares e Irmão, 1858.

Imprensa carioca:

A MARMOTA FLUMINENSE: nov. de 1857.

CORREIO MERCANTIL: out.-dez. de 1857.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO: out.-dez. de 1857 e mar. de 1866.

Demais fontes:

IHGB. **Documentação relativa à reforma hipotecária, compilada por Nabuco de Araújo.** Pasta 4. Lata 389.

WERNECK, Luís Peixoto de Lacerda. **Estudos sobre o crédito Rural e Hipotecário.** Rio de Janeiro: Garnier, 1857.

PENA, Martins. **Comédias.** Rio de Janeiro: s./d., Edições de Ouro.

Referenciais teóricos e demais textos:

CARNEIRO, Édison. A lei do ventre livre. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 13, p. 13-25, 1980.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro.** São Paulo, Editora da USP, 1987.

GODOI, Rodrigo Camargo de. José de Alencar e os embates em torno da Propriedade Literária no Rio de Janeiro (1856-1875). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 573-596, set.-dez. 2017.

LEAL, Tito Barros. **Poetizando a História Nacional:** ficcionalização da história e método historiográfico em José de Alencar. 2014 Tese (Doutorado em História, especialidade em História e Cultura do Brasil) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

MAGALHÃES JR., Raymundo. **José de Alencar e sua época.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

RODRIGUES, Pedro Parga. **As Frações da Classe Senhorial e a Lei Hipotecária de 1864.** Niterói: EDUFF, 2016.

José de Alencar e a escravidão: uma leitura do pensamento alencariano a partir de *Novas Cartas Políticas de Erasmo (1867-1868)* e *O Demônio Familiar (1857)*

*Lara de Sousa Lutife
Ana Alice Menescal*

Introdução

O século XIX foi um período de intensas discussões e transformações de aspectos sociais, econômicos e políticos em muitas nações, bem como no Brasil. Dentre as diversas questões, destacamos os debates acerca da questão escravista, especialmente entre os anos de 1850 e 1860, momento em que a escravidão, presente no Brasil há mais de três séculos, sofria pressão para sua extinção.

Nações como a Inglaterra exerciam forte pressão sobre D. Pedro II para que o Brasil emancipasse seus escravos, por sermos dos poucos a manter o sistema escravista. Naquele momento, “quase todos os políticos reconheciam a obrigação moral e legal de terminá-lo, mas temiam as consequências econômicas da medida” (CARVALHO, 2008, p. 300). Delineou-se um cenário dividido entre aqueles que defendiam o fim da escravidão no Brasil e aqueles que relutavam, permanecendo contra a abolição. Quem compunha o grupo de oposição era a elite agrária brasileira, cujo intuito era não sacrificar ou comprometer seus próprios interesses, uma vez que dependiam fortemente da mão de obra dos cativos.

Entre as iniciativas do imperador para estabelecer um processo gradual de abolição do trabalho escravo veio a promulgação

de Leis Abolicionistas¹, das quais podemos citar a *Lei Eusébio de Queirós* (1850), que estabeleceu a proibição do tráfico de escravos no Brasil. A referida lei desagradou profundamente os latifundiários e, para apaziguar ânimos, foi decretada a *Lei de Terras*², ainda em 1850, a qual garantia a posse de terras mediante compra e registro em cartório. A medida reduziu a querela, pois os fazendeiros, que temiam ter suas terras tomadas por escravos ou estrangeiros, passavam a contar com o apoio da nova legislação para inviabilizar possíveis investidas nesse sentido.

A aprovação das leis abolicionistas e, em sequência, a abolição dos escravos não se deu de forma pacífica, sendo momento de intensas disputas de interesses. Buscamos aqui perceber a forma como essas discussões se deram dentro da conjuntura política, social e econômica do Brasil imperial, com o intuito de termos a dimensão de como o processo repercutiu na sociedade.

A princípio, analisaremos como se estabeleciam os debates sobre a escravidão no parlamento e nos impressos em circulação na Corte Imperial Brasileira durante o século XIX. Adiante, seguiremos para a análise do pensamento do escritor e político cearense José de Alencar (1829-1877) acerca da escravidão. Para este intuito, recorreremos às cartas políticas, *Novas Cartas Políticas de Erasmo* (1867-1868) e à peça *O Demônio Familiar* (1857).

1 Leis promulgadas durante o período oitocentista que visavam gradualmente abolir a escravidão. Além da Lei Eusébio de Queirós (1850), teve também a Lei do ventre Livre (1871) que concedeu a liberdade aos filhos de escravas nascidos a partir de então e a Lei dos Sexagenários (1885) a qual libertou os escravos que tinham 60 anos de idade ou mais.

2 Lei nº 601 ou Lei de Terras foi promulgada no ano de 1850 durante o governo de D. Pedro II e tinha por finalidade promover uma organização sobre a propriedade privada. Por isso definiu a compra como a forma de se obter terras, bem como estabeleceu normas acerca da posse, manutenção e comercialização das mesmas.

Os espaços de debate sobre a escravidão

Ao longo da segunda metade do século XIX, as discussões sobre a escravidão ocuparam diversos espaços. O parlamento, obviamente, foi um dos ambientes mais propícios aos embates acerca das questões relacionadas à escravidão e ao abolicionismo.

Havia, na época, dois partidos políticos, o Partido Liberal e o Partido Conservador. Na teoria, seus programas partidários se distinguiam; “na prática, no entanto, as divergências políticas não eram tão profundas quanto pareciam. Durante a Regência, o temor aos radicais havia aproximado liberais e conservadores, tornando suas diferenças cada vez menos relevantes” (COSTA, 1999, p. 157). Era frequente notar posicionamentos dos liberais que mais pareciam de conservadores, e vice-versa. Assim, as diferenças entre os partidos não eram bem demarcadas, “muitas das ideias que poderiam ser tomadas como liberais foram implantadas no Brasil pelos conservadores, mas nenhuma delas deixava de buscar a realização de interesses particulares de uma elite social e política e a manutenção da exploração do trabalho (AFONSO, 2013, p. 84)

Os interesses em torno da questão escrava também eram aparentes nos jornais, que representaram um importante meio de expressão de opiniões durante o Brasil oitocentista. Muitos escritores e folhetinistas utilizaram os espaços dos jornais para apresentarem suas considerações acerca dos mais variados temas em discussão na corte imperial brasileira, inclusive posicionamentos referentes às ideias de liberdade e emancipação dos escravos. Em trecho do jornal *O Typographo*, de 20 de novembro de 1867, lemos na primeira página “Abraçados à palavra – Liberdade – a proclamam sob as cem bocas da fama, mas ella em vez de exirtir e mostrar-se como é, não serve senão para dar sombra ao systema da escravidão que com tino sabem todos pôr em pratica”. Mas o espaço dos jornais era utilizado também para manter as práticas relacionadas ao escravismo, como podemos verificar em outro periódico

da época, o *Jornal do Commercio*, de 3 de janeiro de 1850. Nele vemos, na quarta página, o seguinte anúncio: “Vendem-se doze escravos chegados da roça para pagamento: há moleques e molecotes próprios para aprender ofícios ou para pagem; assim como pretos de meia idade, próprios para chácara, ganho ou serviço ordinário de casa; trata-se na rua do ouvidor n. 24.” Deste modo, os jornais terminavam por retratar a mesma divergência presente em diversos outros espaços da sociedade oitocentista, a defesa pela manutenção de práticas escravistas e os anseios abolicionistas.

Quem também contribuía para os debates sobre escravidão e abolição eram os intelectuais oitocentistas. Nomes como Luís Gama³(1830-1882) e Joaquim Nabuco⁴ (1849-1910) foram muito importantes para a pauta abolicionista. Nesse mesmo meio, ou seja, entre a intelectualidade brasileira, destacamos José de Alencar (1829-1877), que também fez questão de apresentar sua posição acerca da escravidão.

É justamente sobre o pensamento alencariano acerca da escravidão e da emancipação dos escravos que iremos nos debruçar aqui. Para tanto, iniciaremos com breve análise sobre alguns aspectos da trajetória do intelectual cearense, passando, em seguida, ao estudo das obras escolhidas para o estudo da temática.

José de Alencar (1829-1877): alguns elementos

José de Alencar foi político, folhetinista, advogado, mas seu maior reconhecimento no Brasil se deu por meio de sua produção literária, com especial destaque para suas obras românticas.

3 Homem negro, que nasceu livre na Bahia, mas que fora vendido como escravo pelo próprio pai. A custa de muita luta reconquistou sua liberdade e conseguiu se alfabetizar, tornando-se literato, jornalista e escritor brasileiro, tendo sido também um dos principais nomes na luta pela abolição da escravatura no Brasil.

4 Foi um político, advogado e escritor brasileiro que teve marcante atuação na luta pela abolição dos escravos no Brasil.

Em sua obra, Alencar se propôs a construir narrativas que evidenciassem questões características da sociedade brasileira, assim sendo, “sua obra transparece o projeto do autor de compreender, descrever (e obviamente construir) a nacionalidade brasileira” (LEAL, 2014, p. 12).

Iniciou suas atividades como jornalista em 1854, quando publicou folhetins e crônicas no jornal *O Correio Mercantil*. Não tardou muito, tornou-se redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856. Mesmo sendo filho de José Martiniano de Alencar⁵, figura importante da política cearense, José de Alencar só enveredou pelo ambiente político após o falecimento de seu pai. Em 1856, chegou a candidatar-se a Deputado Geral do Ceará pelo Partido Liberal, mas não obteve êxito. Em 1860 optou por vincular-se ao partido Conservador e, em 1861, foi eleito deputado. Chegou a ocupar o cargo de Ministro da Justiça e mais tarde pleiteou o cargo de senador, mas teve o nome vetado por D. Pedro II. Possivelmente, a atitude do imperador foi motivada pela oposição ferrenha de Alencar ao governo, percebida mediante as “[...] duras críticas publicadas pelo autor nas suas Cartas políticas assinadas sob o sugestivo pseudônimo de Erasmo e publicadas no correr dos anos de 1865 e 1868 [...]” (LEAL, 2014, p. 68).

Na época, muitos intelectuais se utilizavam de cartas para tratar de assuntos relacionados à conjuntura imperial, pois

a carta permitia, assim, um meio rápido, barato e eficiente de comunicação com o público. As que eram dirigidas ao Imperador tinham, pela importância do destinatário a vantagem adicional de garantir o interesse do leitor, inclusive, e principalmente, do grande leitor que era o próprio chefe de Estado (CARVALHO, 2009, p. 9).

5 O pai de Alencar era um padre que, dentre outras coisas, atuou como representante do Ceará na Corte de Lisboa e militou ao lado do Partido Liberal.

Aproveitando o recurso das missivas e da forma como garantiam a visibilidade da sociedade, José de Alencar escreveu as *Cartas Políticas de Erasmo* (1865-1868). Sob o pseudônimo Erasmo, indicado no próprio título atribuído ao conjunto dos escritos, Alencar se propôs a pensar o papel e as ações do governo de D. Pedro II. Ao publicar as cartas políticas, o intelectual cearense as divide em três séries, que recebem em seus títulos a indicação dos destinatários. Assim, ficam conhecidas com a seguinte divisão: *Ao Imperador, Cartas de Erasmo* (1865); *Ao povo, cartas políticas de Erasmo* (1866); e *Ao Imperador, Novas Cartas Políticas de Erasmo* (1867-1868).

Aqui nos interessam as últimas missivas, nas quais Alencar insere a questão escravista como elemento de análise. Em meio ao conjunto de sete textos que compõem as *Novas Cartas Políticas de Erasmo* encontramos três, a saber: a *Segunda Carta (sobre a emancipação)*, a *Terceira carta (sobre a emancipação)* e a *Quarta carta (sobre a emancipação)*, em que é possível verificar os apontamentos a respeito do escravismo no Brasil e os debates acerca da abolição.

A escravidão nas *Novas Cartas Políticas de Erasmo*

Embora o nome de José de Alencar apareça, em geral, atrelado às suas obras românticas, a atuação do intelectual cearense foi bem mais ampla e abrangente, como já referimos anteriormente. Entre a diversidade de assuntos tratados por Alencar ao longo dos anos, é possível perceber certo destaque para temas sensíveis para governo imperial e sociedade brasileira, como é o caso da questão escravista no século XIX.

Foram diversos os estudos realizados acerca do pensamento alencariano sobre o escravismo e, muitas vezes, Alencar foi apon-

tado como antiabolicionista. A cautela nos leva a compreender sua argumentação que, embora conservadora, mostrava-se contrária à “[...] abolição sem cuidados, sem a preparação necessária ao negro para que ele pudesse “ser gente” e não largado à sua própria sorte” (VASCONCELOS, 2006, p. 178).

Na *Segunda Carta (sobre a emancipação)*, do compilado de missivas *Ao Imperador, Novas Cartas Políticas de Erasmo*, Alencar, ao se referir aos problemas que atingiam a nação brasileira no século XIX, destaca a questão escravista como aquela que mais lhe causava preocupações, tanto devido “[...] ao seu grande alcance no futuro do país, como pelo grave abalo que produziu na sociedade” (ALENCAR, 1867, p. 279). Ao ler as cartas, é possível notar que Alencar, ao mesmo tempo, pressiona e tece críticas às decisões de D. Pedro II por considerar que ele está cometendo um erro ao ceder à pressão de nações, como a Inglaterra, tomando decisões imediatistas acerca da emancipação de escravos. José de Alencar entende que as pressões de países estrangeiros para a abolição no Brasil não podem ser pensadas, nas circunstâncias da nação brasileira, como impulso de generosidade ou de beneficência, mas como “caráter de uma conspiração do mal, de uma grande e terrível impiedade” (ALENCAR, 1867, p. 280).

Segundo a interpretação de Alencar, por meio de Erasmo, “a escravidão é um fato social, como são ainda o despotismo e a aristocracia; como já foram a coempção da mulher, a propriedade do pai sobre os filhos e tantas outras instituições antigas” (ALENCAR, 1867, p. 282). Diante disso, inferimos que o autor das cartas concebe a escravidão como algo dado, que faz parte do processo histórico e, por esse motivo, não poderia ser interrompida de forma abrupta, mas que teria seu processo de decadência. Alencar sinaliza que “a escravidão caduca, mas ainda não morreu; ainda se prendem a ela graves interesses de um povo” (ALENCAR, 1867, p. 283), o que entendemos como uma admissão das problemáticas da escravidão e da ideia de que seu fim poderia estar próximo.

Entretanto, ainda persistiam razões para sua manutenção nas relações de poder e no interesse por parte dos beneficiados pela sua continuidade.

Ao longo das cartas, a posição de Alencar pode ser entendida como se ele acreditasse na escravidão como uma espécie de *fase do progresso*, que existiria por determinado tempo e influenciaria fortemente a sociedade, fazendo-se necessária para o seu desenvolvimento. Por isso entendia que a escravidão não acabaria do dia para a noite, pois ainda não havia concordância na sociedade a respeito da abolição dos escravos no Brasil. O que nos leva a concordar com a análise de Magalhães a respeito da posição de Erasmo sobre a escravidão, pois “assim, parece-nos que José de Alencar só aceitaria lutar contra essa instituição se todos se erguessem em conjunto contra ela, o que seria totalmente impensável” (MAGALHÃES, 2015, p. 106).

Ademais, José de Alencar, mediante as cartas assinadas por Erasmo, demonstra em suas análises que as tentativas de implementar uma abolição gradual não acabaram com a escravidão, e esta ainda se fez presente nos países que optaram por essa medida, como Inglaterra e França. Além disso, a prática escravista acabou estendendo-se e ganhando força nas nações cujo movimento abolicionista ainda não tinha se manifestado. Nesse sentido, entendendo ser a escravidão uma instituição social ligada à natureza humana, Alencar diz “[...] que a escravidão não se extingue por ato do poder; e sim pela caduque moral, pela revolução lenta e soturna das ideias. É preciso que seque a raiz, para faltar às ideias a seiva nutritiva” (ALENCAR, 1867, p. 306). Desse modo, o autor reafirma seu entendimento da escravidão como instituição social que não pode ser extinta de maneira imediata ou por meio de leis, mas seria extinta por *processo natural*, quando chegada a hora. Assim, para Alencar, as tentativas de pôr fim à escravidão no Brasil, naquele momento e com medidas impositivas, não surtiriam

efeito enquanto esta não entrasse em decadência e passasse a não ser mais admitida pela própria sociedade.

A postura de Alencar nas *Cartas de Erasmo* foi suficiente para muitos historiadores e estudiosos o taxarem de escravocrata. De fato, não se pode negar, o autor afirma em diversas passagens a sua não concordância com a emancipação dos escravos, mas também deixa transparecer que não concordava com a abolição nas condições impostas ao Brasil na época, ou seja, através de leis.

Sabendo da ligação de José de Alencar com o Partido Conservador e suas ideologias, além da relação com as classes agrárias do país, é possível compreender a postura do autor. Alencar é um homem de seu tempo e, obviamente, influenciado pela realidade que o cerca.

Sobre o posicionamento do intelectual cearense, concordamos com Ricardo M. Rizzo ao afirmar que, para compreender o pensamento de José de Alencar/Erasmus, exposto nas cartas, é preciso

[...] considerar as diferenças que existiam entre a defesa da escravidão por princípio, a da escravidão como “instituição” social, a de soluções gradualistas e a da abolição “direta”. Quando utilizava o adjetivo “direta”, Alencar referia-se à abolição por interferência do “Governo”, quer por via legislativa, ou por qualquer outra forma de “intervenção”. Nosso autor não chegou sequer a ser um “gradualista” (como o foi o próprio Pedro II), pois considerava a abolição, por meio de medidas graduais, ainda mais nociva e perigosa do que a total, de um só golpe. Preferia a abolição completa a soluções como a Lei do Ventre Livre. Embora se considerasse, a sua maneira, “crítico” da escravidão, defendia-a ferrenhamente como “instituição do país”; por essa razão, incorporou e desenvolveu, até as últimas conseqüências, argumentos utilizados pelos escravocratas mais convictos, coisa que não era (RIZZO, 2007, p. 245).

Alencar tinha uma perspectiva muito própria acerca do escravismo no Brasil e se opunha à intervenção do Estado no sistema. Em suma, sua proposta era “[...] tomar o fim da escravidão como um acontecimento “natural”, logo, sem violências ou rompimentos abruptos, para conservar intactas as relações de dependência entre a população cativa e os senhores escravos” (FERREIRA, 2016, p. 8). E Alencar, fazendo uso do seu pseudônimo, conseguiu, por meio das cartas, alcançar e influenciar muitos grupos ao reunir propostas liberais, conservadorismo e defesa da escravidão, apresentando “uma posição particular sobre a escravidão. Quer[ia] acabar com ela, mas de forma lenta e segura, sem arroubos libertários que pudessem trazer prejuízos ao Brasil” (AFONSO, 2013, p. 139).

Alencar teatrólogo: a questão escrava na literatura

Além do parlamento, das páginas dos periódicos e das cartas políticas, os debates sobre a escravidão também se fizeram presentes nas obras literárias ao longo do século XIX. A temática negra ganhou destaque nas produções nacionais, principalmente, quando a pauta emancipacionista passou a agitar o país. Todavia, vale lembrar que a sociedade da época era estruturalmente escravocrata, e, portanto, “valorizar o negro seria uma enorme contradição, seria trazer à tona um aspecto degradante da nação, visto que a escravidão era vista como empecilho ao progresso, indo de encontro com o objetivo de ressaltar os aspectos positivos da jovem nação” (ARAGÃO, 2019, p. 31). Mesmo com esse pensamento dominando a sociedade oitocentista, alguns autores da época não hesitaram e escreveram obras apresentando o elemento negro, dentre as quais podemos citar: *Meditação* (1849), de Gonçalves Dias; *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; *Vítimas Algozes* (1869), de Joaquim Manoel de Macedo. Um dos líderes do

movimento abolicionista do período, o escritor Luiz Gama, colocou o negro em posição de protagonista, destacando-o como símbolo da nacionalidade brasileira em poemas como *Meus amores* (1865) e *Quem sou eu?* (1859), este último mais conhecido como *Bodarrada*.

José de Alencar também garantiu espaço para o elemento negro em suas obras, por exemplo, em seus romances regionalistas *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872). Contudo, optamos aqui pela análise da produção literária de Alencar no âmbito do teatro, no qual também encontramos a presença negra.

A popularização de José de Alencar como escritor se deu, especialmente, pelos seus romances, mas sua atuação em outras dimensões da literatura é indiscutivelmente valiosa. Embora Alencar tenha sido um homem à frente de seu tempo e um romancista insuperável, também foi pouco lembrado por sua produção teatral (Cf. COSTA, 2019). Seus textos dramáticos não têm o merecido destaque entre a maioria das pesquisas historiográficas sobre o autor.

Ao pensar na trajetória do Alencar dramaturgo, podemos considerar que foi marcada por momentos de fracassos e sucessos. Na década de 1850, o autor se mostrava insatisfeito com a maneira que o teatro brasileiro era conduzido quando tinha João Caetano⁶ como diretor. A principal crítica de José de Alencar foi por Caetano ter “[...] exagerado na construção da glória pessoal, em detrimento do desenvolvimento do teatro brasileiro” (FARIA, 2009, p. 54).

Em seu artigo *Alencar dramaturgo: uma representação*, João Roberto Faria expõe o desejo do escritor cearense de modificar o teatro nacional por considerá-lo inconsistente e ultrapassado. Tomado pelo desejo de mudança, tendo por referência a dramatur-

6 João Caetano dos Santos (1808-1863), ator e empresário teatral, por sua importante atuação no teatro foi considerado o primeiro teórico da arte dramática brasileira. Ele era o principal responsável pela condução do teatro nacional, sobretudo na corte do Rio de Janeiro imperial.

gia francesa e suas duas principais características - a naturalidade e a moralidade -, Alencar se inspirou nas comédias realistas de Alexandre Dumas (o filho). O dramaturgo francês tinha o hábito de colocar questões sociais e costumes em cena com o intuito de fazer seus espectadores refletirem sobre aspectos presentes no dia a dia da sociedade francesa. Era esse caráter de discurso moralizador que Alencar propunha trazer para as produções teatrais do Brasil. Portanto, era clara a sua preferência pela “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” (FARIA, 2009, p. 55).

José de Alencar escreveu, entre outras peças, *Rio de Janeiro, Verso e Reverso* (1857), *O Demônio Familiar* (1857), *O Crédito* (1857), *As Asas de Um Anjo* (1858), *Mãe* (1860) e *O Jesuíta* (1861). Como referido anteriormente, analisaremos a obra *O Demônio Familiar* por ser a primeira peça teatral de Alencar a trazer o escravo como personagem principal e com ela buscaremos indícios de como o autor se posicionava em relação à escravidão.

A escravidão em *O Demônio Familiar* (1857)

Antes de iniciarmos a análise da peça propriamente dita, destacamos aqui a nossa opção por recorrer ao texto literário como fonte histórica. Considerando as aproximações e distanciamentos existentes entre esses dois campos do conhecimento, ou seja, a História e a Literatura, é fundamental ter em mente o fato de ambos se orientarem por paradigmas explicativos da realidade, muito embora cada um possua uma tipologia própria do real⁷.

⁷ O real aqui mencionado é entendido conforme o pensamento do autor Durval Muniz (2007), quando pensa que o *real seria a vida pura, a vida crua, seria o informe, portanto, aquilo que existe*. Para saber mais, ler ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. A hora da estrela: História e Literatura, uma questão de gênero? **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

Partindo do pressuposto que os textos literários não são puramente ficcionais, imaginados do nada, e podem auxiliar na compreensão da realidade da qual o texto trata, temos concordância com Valdeci R. Borges ao afirmar que “não se faz literatura sem contato com a sociedade, a cultura e a História” (BORGES, 2010, p. 98). Seguindo o pensamento de Borges (2010), é imprescindível refletir sobre as particularidades do texto literário, as intenções do autor e a maneira como ele propõe e trata questões sociais de um determinado tempo histórico. Por esse viés, cabe ressaltar que “a Literatura, como se sabe, é sempre fonte de si mesma, ou seja, diz sobre o presente da sua escrita e não sobre a temporalidade do narrado” (PESAVENTO, 2003, p. 39). Portanto, pode-se considerar que a produção literária representa um manifesto sobre os problemas que acometem a sociedade de seu tempo, como enfatiza Borges:

A literatura, como um registro social, uma reflexão e leitura sobre a cultura e suas questões, uma agente que institui um imaginário e uma memória, um produto de criação que envolve memórias e a elas recorre como matéria ficcional, é permeada de intencionalidades. Ela detém um valor temporal, histórico, o qual se pode desvelar por meio um processo de historicização, ou seja, de sua inserção no tempo e na sociedade em que foi produzida, clareando a relação de trocas recíprocas, de contatos e interações entre essas dimensões, suas aproximações e seus distanciamentos internos e externos (BORGES, 2010, p. 105).

Partindo dessa colocação, consideramos *O Demônio Familiar* (1857) como fonte de análise para nos aproximarmos do pensamento de José de Alencar acerca da escravidão. Escrito nos anos finais da década de 1850, é considerado uma das obras mais importantes da dramaturgia alencariana, pois foi a “primeira comédia realista brasileira a atestar uma escolha estética de Alencar [e] que o colocava na vanguarda do teatro de seu tempo” (FARIA, 2009, p. 55).

A obra foi dedicada à Imperatriz D. Teresa Cristina, mãe de D. Pedro II, e conforme o próprio Alencar afirmou na dedicatória da peça, *O Demônio Familiar*, texto dado a público em 5 de novembro de 1857, na primeira página do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, “é um quadro da nossa vida doméstica; uma pintura de nossos costumes; um esboço imperfeito das scenas íntimas que se passam no interior das nossas casas; é, enfim, a imagem da família” (DRJ, 5/11/1857, f. 01).

A peça teve diferentes repercussões na corte, o que podemos verificar, por exemplo, nas considerações de Francisco Octaviano no jornal *Correio Mercantil*, em 07 de novembro de 1857, dois dias após a estreia da peça no palco:

O drama do Sr. Dr. Alencar é um quadro suave e enternecedor de todas as emoções do lar domestico. Os caracteres que elle descreve são nobres; as paixões de seus protagonistas são confessaveis: nenhum sentimento máo lhes desbota as faces.

Sómente ha alli dous typos, necessarios para o enredo, que mostram que não ha bello sem senão; que a sociedade fluminense tem no meio de suas galas algumas miserias bem feias. Um desses typos é apenas ridículo; o outro é perverso, e o que é mais, perverso sem o saber, sem o querer, como por instincto, como por desejo de fazer o bem! (CM, 07/11/1857, f. 01).

Em resposta às críticas acerca da obra, Alencar escreveu um folhetim intitulado *A Comédia Brasileira*, destinado a Francisco Octaviano e publicado no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, em 14 de novembro de 1857, no qual se propôs a explicar os motivos que o conduziram à dramaturgia:

No momento em que resolvi-me a escrever o *Demônio familiar*, sendo minha intenção fazer uma alta comedia, lancei naturalmente os olhos para a litteratura dramática do nosso paiz em procura de um modelo.

Não o achei; a verdadeira comedia, a reproducção exacta e natural dos costumes de uma época, a vida em acção não existe no teatro brasileiro. Dois escriptores, é verdade, começarão entre nós a escrever para o teatro; mas a época em que computarão as suas obras devia influir sobre a sua escola (DRJ, 14/11/1857, f. 1).

José de Alencar se referia a Luís Carlos Martins Pena (1818-1848) e Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), explicando as razões de não vislumbrar nas peças de ambos os elementos para compor a verdadeira dramaturgia brasileira. Para Alencar, Pena, mesmo propondo certa aproximação da sociedade, o fez sem estabelecer qualquer crítica, deixando-se seduzir pela possibilidade de aplausos fáceis; Macedo também se deixou seduzir pelas facilidades de agradar seu público sem se propor à fundação de uma dramaturgia original e brasileira. O intelectual cearense afirmou sua necessidade de buscar no teatro francês, de Alexandre Dumas filho, a naturalidade que não havia na dramaturgia nacional, não apenas pela responsabilidade dos autores, mas pelo despreparo do público.

Entre as críticas direcionadas ao *Demônio Familiar*, temos as de Joaquim Nabuco, com quem Alencar já trocava farpas há algum tempo. A querela entre os dois era extensa ao ponto de Nabuco questionar e criticar muitas das obras de José de Alencar, entretanto, aqui trataremos apenas das inquietações acerca d'*O Demônio Familiar*. Para Nabuco, um aspecto incômodo na peça era a falta de identificação com a sociedade brasileira. Vejamos a argumentação do desafeto de Alencar:

A primeira acusação que eu faço ao *Demônio familiar* é a de que essa comédia *de costumes* não conta a vida de nossa sociedade, mas deprime e desmoraliza a nossa família, sem mesmo ter o mérito da verdade. Pedro não é um tipo conhecido; não há entre os negros criados no seio das famílias do país um só que fale essa

língua inventada pelo Sr. J. de Alencar, com a mesma paciência com que inventou o seu dialeto tupi. Ninguém ainda ouviu o singular idioma áfrico-português que fala o *Demônio familiar* (OG, 24/10/1875).⁸

Após citar diálogo do próprio Alencar, em sua peça, Joaquim Nabuco segue em sua crítica aprofundando a argumentação sobre a língua *criada* para o moleque Pedro e o quão vergonhoso é para a sociedade brasileira ser identificada na Europa - considerada não apenas o centro da civilização no mundo, mas o reflexo no espelho a ser copiado pelas demais nações - pelo teatro fundado pelo intelectual cearense.

Essa linguagem de telegrama não é falada entre nós; mas se o fosse, ainda não teria o direito de passar da boca dos *clowns*, pintados de preto, dos nossos circos para a dos atores. O negro, nascido no país e criado na família do senhor, como esse Pedro, que teve a mesma educação dos filhos da casa, não suprime assim o artigo e não fala uma língua que nos parece bárbara. Falasse-a porém, ela não devia ser repetida em cena. Já é bastante ouvir nas ruas a linguagem confusa, incorreta dos escravos; há certas máculas sociais que não se devem trazer ao teatro, como o nosso principal elemento cômico, para fazer rir. O homem do século XIX não pode deixar de sentir um profundo pesar, vendo que o teatro de um grande país, cuja civilização é proclamada pelo próprio dramaturgo escravagista (o seu teatro só abala a escravidão em nosso espírito, não no dele) acha-se limitado por uma linha negra, e nacionalizado pela escravidão. Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro! Aí está o teatro que o Sr. J. de Alencar teve a nenhuma compaixão de fundar! Aí está a nossa sociedade, não a *símia* felizmente, a *verdadeira*, como ele julgou fotografá-la, separada do mundo inteiro pelo desgosto, pelo desdém que o seu

8 Os textos da polémica de José de Alencar com Joaquim Nabuco encontram-se disponíveis em publicação organizada por Alexei Bueno e George Ermakoff, referida em nossa bibliografia.

teatro havia de provocar diante de uma platéia européia. Nós porém não podemos ter por nacional uma arte que para o resto do mundo seria uma aberração da consciência humana (*Idem*).

Poderíamos exemplificar o pensamento de Nabuco acerca d'O *Demônio Familiar*, com uma série de passagens dos textos dados a público durante o período da polêmica entre os intelectuais, entretanto, acreditamos que para o momento nos bastam as citadas, por serem duras o suficiente para fazermos a contraposição com a crítica de Francisco Octaviano, exemplo já referido.

Voltando a José de Alencar, mesmo a aceitação da peça *O Demônio Familiar* não sendo unânime, como se nota pelas pelos exemplos referidos, Alencar mostrou-se convicto e satisfeito com sua opção pela comédia de costumes ao afirmar

Fui feliz; o público illustrado foi mais benévolo do que eu esperava e merecia; O *Demonio familiar*, escripto conforme a escola de Dumas Filho, sem lances sedições, sem gritos, sem pretensão teatral, agradou.

Consegui pois o meu desejo e creio que fiz um bem; porque os que vierem depois não hão de lutar com a prevenção que eu tinha contra mim; e acharão o publico disposto a aceitar comedia como ella é (DRJ, 14/11/1857, f. 1).

O Demônio Familiar é uma obra teatral composta por quatro atos, cuja ambientação é a casa onde mora a família da qual Pedro era escravo. As personagens são Eduardo⁹, Carlotinha¹⁰, Jorge¹¹ e a mãe deles, D. Maria¹². Como bem descreveu João Roberto Faria,

9 O irmão mais velho, um médico que se preocupa muito com o trabalho, mas também em cuidar da família, uma vez que sem a presença do pai, ele quem se encarrega de administrar a família, assim como o escravo Pedro.

10 A irmã de Eduardo, por quem ele tem zelo e cuidado. Carlotinha é uma moça muito recatada e gentil.

11 O irmão mais novo de Eduardo e Carlotinha. Personagem que em muitas cenas está próximo ao escravo Pedro.

12 Mãe de Eduardo, Carlotinha e Jorge.

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 (FARIA, 2009, p. 56).

Assim, o cotidiano do Rio de Janeiro imperial estava imerso na comédia dramática alencariana, pois o autor se preocupou em abordar a cultura nacional e evidenciar os problemas existentes naquela sociedade. A obra traz o escravo Pedro como personagem central, sendo ele o responsável pelos principais desdobramentos ao longo da peça. Pedro é caracterizado, sobretudo, por sua espartez, gaiatice e suas muitas peripécias ao longo da obra. Suas danações são reconhecidas logo nas primeiras cenas:

SCENA II.

EDUARDO, *depois* CARLOTINHA.

EDUARDO, *entrando pela esquerda* - Pedro!... Moleque!...' O bregeiro anda passeiando naturalmente !(*Chêgando-se á porta da direita*)
Pedro!

CARLOTINHA - O que quer, mano ? Pedro sahio.

EDUARDO - Onde foi ?

CARLOTINHA - Não sei.

EDUARDO - Porque o deixaste sahir ?

CARLOTINHA - Ora! Ha quem possa com aquele seu moleque ? É um azougue; nem á mamãe tem respeito.

EDUARDO - Realmente é insupportavel; já não o posso aturar.

Quando o procuro anda sempre na rua.

Pedro entra correndo (ALENCAR, 1857, p. 13).

A partir do diálogo entre Eduardo e Carlotinha, percebemos que, mesmo na condição de escravo, é custoso estabelecer algum tipo de controle sobre a personalidade agitada de Pedro. O moleque, como a ele se refere Alencar, saía sem dar satisfações para seus donos e seus passeios eram frequentes; Eduardo menciona a regularidade de suas saídas à rua e ressalta o gênio difícil do escravo. A sagacidade de Pedro fica evidente nas cenas seguintes da peça, quando ele desencadeia uma série de conflitos ao tentar arranjar casamento para Eduardo e Carlotinha, sem seu consentimento ou desejo. Todas as malcriações do escravo resultam em uma série de problemas para os dois irmãos e para os demais personagens da trama.

Um exemplo das artimanhas de Pedro é sua tentativa de casar seus donos com pessoas ricas, como o fez com Carlotinha e Sr. Alfredo¹³, o que fica evidente quando Pedro dirige-se a moça e diz: “nhanhã ha de ter uma casa grande, grande com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas paredes, e Pedro cocheiro de nahanã” (ALENCAR, 1857, p. 20). As pretensões do escravo em torno do casamento de Carlotinha com um homem rico são impulsionadas pelo seu próprio interesse em tornar-se cocheiro e elevar sua condição social. O comportamento de Pedro acaba por ser prejudicial a toda a família, posto que

13 Personagem da Peça. Homem rico e amigo de Eduardo, a quem o escravo Pedro tenta convencer Carlotinha a casar, levando até a moça correspondências escritas por Alfredo.

todos terminam refêns de suas mentiras e ações mirabolantes em diversos momentos.

Para João Roberto Faria,

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 (FARIA, 2009, p. 56).

As últimas passagens da obra marcam o momento em que Alencar deixa a questão mais evidente quando, ao serem descobertas todas as falcatruas de Pedro, Eduardo lhe concede a carta de alforria aqui colocada como forma de punição. Eduardo se dirige ao escravo dizendo: “porque não terás um senhor que vele sobre ti, que te aconselhe e te dirija, porque não terás uma família que te alimente, e te estime!” (ALENCAR, 1857, p. 157). Adiante, Eduardo explica a decisão tomada diante do comportamento de Pedro,

Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia a felicidade, o socego e a tranquillidade das pessoas que nellavivião. Nós, os brasileiros, realisamos infelizmente essa crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha comnosco as caricias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos, e uma parte das affeições da família. Mas vem um dia, como hoje, em aueelle na sua ignorância ou na sua malícia perturba a paz domestica; e faz do amor, da amizade, da innocencia, da reputação, ‘de todos esses objectos santos, um jogo de creança, um capricho ridiculo. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. (Aponta para Pedro.) (ALENCAR, 1857, p. 154).

A atitude de Eduardo, ao conceder a liberdade para Pedro, suscitou algumas interpretações sobre o que Alencar pretendia demonstrar. Antônio Herculano Lopes (2010) entende o desfecho como uma demonstração de Alencar sobre o abolicionismo “da perspectiva do senhor e dos males da convivência doméstica com este elemento estranho à desejada boa família burguesa: o escravo” (LOPES, 2010, p. 88). Ao passo que Celso Uemori considerava, como objetivo de José de Alencar, um castigo para o escravo Pedro, mas não seria Eduardo quem corrigiria o escravo, seria a sociedade, ou seja, “a alforria tinha dois objetivos: punir e educar. A expulsão salva a família e transforma Pedro de escravo em cidadão. A mudança na ordem jurídica o obrigará a ser responsável pelos seus atos” (UEMORI, 2004, p. 13). Aparentemente, a intenção de Alencar era demonstrar aos espectadores o quanto as peripécias do escravo prejudicavam o convívio familiar e corrompiam a família já aburguesada. Para Júlia Raiz do Nascimento, Alencar leva a crer, pelo exposto na peça, que o escravo é presença demoníaca responsável por desassossegar a vida familiar (NASCIMENTO, 2015, p. 160) e, adiante,

Podemos afirmar que *O demônio familiar* trata a escravidão não como questão social, mas como consequência do caráter subversivo e inferior do escravo, autômato que ainda precisa ser moralizado pelo homem branco antes de agregar-se à sociedade dos homens livres (NASCIMENTO, 2015, p. 167).

Ressaltemos a intencionalidade de Alencar ao intitular a obra como *O Demônio Familiar*, trazendo a imagem do escravo representando um problema para o lar. Através da personagem Pedro, Alencar fez a associação do negro com a criação de conflitos e a malignidade, evidenciando o ponto de vista da sociedade escravocrata que concebia o negro como raça inferior, dotada de elementos que o faz ser visto como inimigo do bom convívio social. Para Nathan Matos Magalhães (2015), ao alforriar Pedro no fim da peça, Eduardo não coloca a culpa e as consequências das situações pelas quais a família passou somente para o escravo, mas responsabiliza a sociedade brasileira por se manter estática diante dos problemas apresentados com a escravidão e a presença do negro na família. Ainda sobre o desfecho da peça, Magalhães conclui: “tal cena acaba por evidenciar que José de Alencar não via o negro como um monstro ou um animal sem alma, mas que a vivência do “demônio familiar”, existente nos lares brasileiros, era culpa da própria sociedade, como julga Eduardo” (MAGALHÃES, 2015, p. 64). Portanto, a alforria e saída da tutela da família não era um prêmio para Pedro, mas um castigo para alguém que não estava preparado para viver em sociedade, por não ter tido o preparo necessário para isso.

Uma vez mais, assim como nas *Cartas de Erasmo*, percebemos a relação dos acontecimentos n’*O Demônio Familiar* com a posicionamento do próprio José de Alencar em relação à abolição. Para o intelectual cearense, antes de promover a emancipação dos escravos era necessário criar medidas para sua inclusão no meio

social, o que evitaria o colapso da sociedade com a presença de inúmeros ex-escravos vagando pelas ruas, sem trabalho e sem condição de sobrevivência.

Outra vertente interpretativa para os problemas relatados na peça de Alencar, ou seja, as situações provocadas pelo moleque Pedro, é o entendimento de que o autor é contrário à escravidão. Ao expor os danos causados pela presença do escravo no seio familiar, Alencar teria feito notar os prejuízos dessa forma de convívio e a necessidade de findar esse tipo de contato. A alforria do escravo, portanto, seria também o meio de livrar a família daquela presença indesejável em sua residência.

O pensamento de José de Alencar, portanto, segue despertando diferentes interpretações, a partir de suas numerosas contribuições na literatura, dramaturgia, política ou jornalismo, sendo sempre necessário considerar o contexto em que vivia e suas perspectivas ideológicas.

Voltemos nosso olhar, uma vez mais, para as cartas políticas destinadas ao imperador, nas quais Alencar afirma:

A única transição possível entre a escravidão e a liberdade é aquela que se opera nos costumes e na índole da sociedade. Esta produz efeitos salutares: adoça o cativo; vai lentamente transformando-o em mera servidão, até que chega a uma espécie de orfandade. O domínio do senhor se reduz, então, a uma tutela benéfica (ALENCAR, 1867, p. 328).

Nessa perspectiva, a posição de Alencar referente à emancipação dos escravos nas *Cartas de Erasmo* (1867) é reflexo, em alguns aspectos, com o que foi escrito antes em *O Demônio Familiar* (1857), ou seja, a defesa pelo fim da escravidão por intermédio da mudança dos costumes. José de Alencar, por meio da dramaturgia, buscou retratar a realidade social, por acreditar “que repre-

sentar o real não deveria ser motivo para que os críticos viessem a limitar a obra apenas por esta reproduzir o que acontecia em torno da sociedade, mas que deveria contribuir para uma mudança em seus costumes” (MAGALHÃES, 2015, p. 59). Na peça, Alencar também é compreendido como abolicionista em razão de apontar os problemas causados por um escravo no convívio familiar, e também por utilizar a dramaturgia como tentativa de aguçar o senso crítico da própria sociedade. O teatro, conforme a ideia apresentada pelo próprio autor ao responder a crítica de Francisco Octaviano, seria uma ferramenta de educação da sociedade, ou seja, com os próprios elementos da vivência social postos diante do olhar dos espectadores seria possível provocar a mudança, a transformação dos costumes. Desse modo, a abolição viria da mudança de perspectiva dos homens e mulheres, sem a imposição abrupta através de leis ou decretos.

Décio de Almeida Prado¹⁴, em sua análise acerca d’*O Demônio Familiar*, afirma que mesmo Alencar não parecendo, ao longo de sua trajetória literária (e política), como um abolicionista aguerrido aos moldes de Joaquim Nabuco ou Castro Alves, por exemplo, isso não o torna um escravocrata. É preciso lembrar: a emancipação aparente na peça antecede em 30 anos a abolição dos escravos no Brasil; mesmo com uma abordagem da perspectiva do senhor de escravos, trata-se de uma alforria de fato, o que, segundo Prado (1974), não poderia partir de um escravagista. Entretanto, pesa sobre José de Alencar o seu conservadorismo, bem como a ausência do fervor abolicionista de seus contemporâneos referidos acima.

Nathan M. Magalhães (2015), ao discutir a cena final d’*O Demônio Familiar*, destaca a impossibilidade de associar a cena final da peça quando, ao receber a liberdade, o moleque Pedro beija a mão de Eduardo. Para Magalhães, Alencar “não dá fins para que seu pensamento seja totalmente conhecido” (MAGALHÃES,

14 Prado, D. de A. (1974). Os Demônios Familiares de Alencar. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (15), 27-57.

2015, p. 64), portanto, não se pode concluir se o beijo de Pedro é um gesto de agradecimento, respeito ou por compreender a dimensão da sua liberdade. Nessa perspectiva, o cativo foi representado por Alencar a partir das ações conflituosas que promovia no ambiente doméstico, mas também ocasionou conflitos nas interpretações dadas ao pensamento exposto pelo autor e representado através da personagem.

Fato é que a construção narrativa de Alencar acerca de Pedro firmou base na comicidade, não com o único fim de provocar o riso, mas, sobretudo, de manifestar, por intermédio do humor presente nas ações do escravo, a posição e o pensamento do próprio autor frente às questões políticas, sociais e econômicas imersas no debate sobre a escravidão na época.

Considerações finais

A intensidade e relevância das contribuições de José de Alencar nos muitos espaços em que atuou tornaram o intelectual cearense um nome de grande valor para se pensar diversas questões na história do Brasil. Buscamos aqui desenvolver uma breve análise de apenas um dos inúmeros temas relevantes tratados por Alencar.

Consideramos importante pontuar que é preciso ir além da visão reducionista de rotular Alencar simplesmente como um escravagista. Há inúmeros meandros a serem discutidos acerca do pensamento de Alencar sobre a abolição. Destacamos aqui duas análises de formato distintos da produção alencariana: nas *Novas Cartas de Erasmo*, encontramos sua análise de forma mais direta e, portanto, com sua veia política posta para a sociedade; enquanto n' *O Demônio Familiar*, seu pensamento é exposto por meio da ideia de construção, segundo ele, da ainda inexistente dramaturgia nacional. Nesta última, o autor deixa nítida sua preocupação em trazer à luz o íntimo da sociedade brasileira, construindo seu discurso literário aludindo aos problemas e consequências da li-

berdade dos cativos e de sua reverberação na vida dos escravos, no seio familiar e na estrutura social. Alencar expressa suas considerações sobre a alforria e sua pretensão de educar a sociedade mediante discursos moralizantes, simbolizados na figura de Eduardo, o chefe da família.

Diante do referido, é possível refletir sobre a relação entre as intencionalidades do Alencar literato e do Alencar político, considerando principalmente o fato de não podermos pensar os dois, literato e político, de forma isolada.

Como últimas questões, consideramos que Alencar assumia a postura ora de concordância, ora de discordância, a depender das ações que envolviam a abolição, mas obviamente em posição cômoda para ele mesmo, posto que era parte da sociedade brasileira mais favorecida economicamente, sendo, portanto, um dos favorecidos pela sua ideia de emancipação gradual. Assim, Alencar tinha mesmo uma concepção da “abolição à sua maneira”, que deve ser analisada sob a luz de seu tempo e do contexto em que vivia.

Referências

Fontes alencarianas:

ALENCAR, José de. **Cartas de Erasmo**. Organizada por José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 90), 2009.

ALENCAR, José de. **O Demônio Familiar**. Rio de Janeiro, 1857.

Periódicos:

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional:

O Diário do Rio de Janeiro, ocorrência 5, 1857.

O Diário do Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1857.

Correio Mercantil, 07 de novembro de 1857.

Jornal Do Commercio. Rio de Janeiro, 3 de Janeiro de 1850. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano%20185&pesq=vendem-se%20doze%20escravos.%20molecotes&pagfis=8. Acesso em: 11 jul. 2021.

O Typographo. Rio de Janeiro, 20 de Novembro de 1867. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=740012&Pesq=Liberdade,%20sombra,%20escravid%C3%A3o&pagfis=13>. Acesso em: 9 jul. 2021.

Referências:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. A hora da estrela: História e Literatura, uma questão de gênero? **História: a arte de inventar o passado.** Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

AFONSO, Rogério Natal. **A dimensão política do pensamento de José de Alencar (1865-1868)** – Liberalismo e escravidão nas cartas de Erasmo. Dissertação (Mestrado em História Social das Relações Políticas) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

ARAGÃO, Maria Elzita Alves. **José de Alencar entre a tribuna e a escrita:** A escravidão em O Tronco do Ipê. Trabalho de conclusão de curso pela Universidade Federal de Alagoas. Delmiro Gouveia, 2019.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas considerações. Goiás: **Revista de Teoria da História**, ano 1, n. 3, junho/ 2010.

BUENO, Alexei e ERMAKOFF, George (Orgs.). **Duelos no serpentário:** uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem:** A elite política imperial. Teatro de Sombras: A política imperial. 4º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COSTA, Emília Viotti da Costa. **Da Monarquia à República:** Momentos decisivos. 6.ed. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

FARIA, João Roberto. Alencar Dramaturgo: uma representação. **Rev. de Letras** - NO. 29(2) - Vol. 1 - jan./jul. – 2009.

FERREIRA, Cristina. **José de Alencar e as cartas de Erasmo sobre a emancipação dos escravos (1867)**. XV Encontro Regional de História, Curitiba, 2016.

LEAL, Tito Barros. **Poetizando a história nacional: ficcionalização da história e método historiográfico em José de Alencar**. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Letras de Lisboa, 2014.

LOPES, Antônio Herculano. **O Teatro de Alencar e a Imaginação da Sociedade Brasileira**. Perspectivas, São Paulo, 2010.

MAGALHÃES, Nathan Matos. **José de Alencar e a escravidão: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista**. Dissertação (Mestrado em Letras): Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2015.

MARTINS, Eduardo Vieira. Nabuco e Alencar. **O eixo e a roda**: v. 19, n. 2, Belo Horizonte, p. 1-133, 2010.

NABUCO, Joaquim. “Elaboração da Lei de 28 de Setembro de 1871 no Conselho de Estado”. In: **Um estadista do império**. Vol. 3, 1866-1878.

NASCIMENTO, Julia Raiz do. “Demônio” ou “pobre Preto”? A Escravidão em *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, e *Os dois ou o inglês maquinista*, de Martins Pena. Curitiba: **Revista Versalete**, Vol. 3, nº 4, jan.-jun. 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O Mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**. Pelotas, p. 199-232, 2003.

PRADO, D. de A. Os Demônios Familiares de Alencar. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (15), p. 27-57, 1974.

RIZZO, Ricardo Martins. A arrogância da teoria contra a lei: direito, escravidão e liberdade em José de Alencar. **Prisma Jurídico**, São Paulo, v. 6, p. 243-262, 2007.

UEMORI, C. N. Escravidão, nacionalidade e “mestiços políticos”. **Lutas Sociais** (PUCSP), v. 11/12, p. 85-97, p. 13, 2004.

VASCONCELOS, Paulo Henrique Castanheira. O Teatro de José de Alencar e a imagem do negro no Brasil do século XIX. Goiás: Guanacuns: **Rev. Faculdade de Educação e Ciências Humanas de Anicuns**, Nº 03/04, 167- 181, Nov. 2005 / Jun. 2006.

“Cena aberta para a escravidão”: discursos e representações sobre a escravidão em “O Demônio Familiar” de José de Alencar

Álvaro Ribeiro Regiani
Kenia Érica Gusmão Medeiros

Introdução

Este texto tem como objetivo analisar as representações e sentidos da escravidão na peça *O Demônio Familiar* (1857) de José de Alencar. Considerando na dramaturgia ecos dos contextos político e social percebidos pelo autor, buscamos investigar a discursividade sobre a escravidão presente na obra e também a renovação estética que ela representou no teatro nacional. Cientes da importância de análises históricas sobre o período no qual no Brasil a escravidão era legalizada, bem como do seu complexo processo de abolição, atravessado por discursos e interesses ainda pouco assimilados pela cultura histórica nacional, ressaltamos a relevância desse debate para a contemporaneidade. Para uma melhor compreensão dos diálogos do texto teatral com o contexto histórico no qual foi escrito e produzido utilizamos também outras fontes da época, além de estudos históricos contemporâneos.

A obra de Alencar é formada por romances, cartas e textos teatrais e, portanto, constitui um conjunto de fontes de grande valor, para investigações e escritas historiográficas. Aqui, por meio do uso de categorias de trabalho de diferentes correntes teóricas, mas principalmente das comumente presentes nas investigações da História Cultural, convidamos leitores e leitoras a construir suas reflexões a partir do que este texto descortina: a escravidão em cena.

No novo ato do teatro brasileiro a escravidão está em cena

Na década de 1850, o fim do tráfico atlântico e o crescimento das exportações do café no Vale do Paraíba intensificaram as relações internacionais do país, o que acarretou rápidas transformações sociais, perceptíveis especialmente na cidade do Rio de Janeiro, então capital e corte imperial. Divertimentos e convivências sociais faziam parte das atrações que despertavam encantamento e controvérsias na capital do reinado. Mas nem somente de sociabilidades e diversões era formada a paisagem sonora da capital, dentre os debates que circulavam pelos cenários urbanos do Brasil do Segundo Reinado, a escravidão teve papel de destaque.

Havia ainda, instaurada no imaginário social nacional uma dicotomia entre o mundo agrário e o burguês, que também repercutiu na arte teatral brasileira. De um modo geral, as montagens teatrais refletiam os anseios, os valores, os modos de vida dos homens da corte e o “francesismo das elites brasileiras” (ALENCAS-
TRO, 1997, p. 43). Na interpretação de Luiz Felipe de Alencastro, o Segundo Império francês (1852-70) teria sido um dos modelos que inspiraram a sociedade de corte brasileira:

Francesismo que ia além da cópia das modas parisienses expostas nas lojas da rua do Ouvidor e referia-se, também, à vida rural francesa. A um modo de vida caracterizado por uma cultura camponesa rica, menos desequilibrada que a da Itália, menos rústica que a da Espanha e Portugal, mais densa que a da Inglaterra, mais presente que a da América do Norte. Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam no Império a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades nas quais o padre e o militar, quando havia casernas, apareciam como personagens de prestígio (ALENCASTRO, 1997, p. 43).

Esta circularidade de ideias e modelos de civilidade, elegância e progresso desenroladas em conversas cotidianas no Rio de Janeiro, não ficou somente nas ruas da cidade, tendo ganhado os palcos na década de 1850. Tal disputa de estilo e narrativa realizada nos palcos também se configurava em defesas de modelos para a civilização brasileira. De um lado estavam as montagens que contavam com o prestígio do ator João Caetano que recebia patrocínio régio e encenava no Teatro S. Pedro de Alcântara peças neoclássicas, melodramas e dramas românticos. Do outro, eram montadas peças realistas no Teatro Ginásio Dramático, criado pelo empresário Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos em 1855 com clara inspiração do *Gymnase-Dramatique* de Paris. Joaquim Heliodoro defendia a autonomia teatral do financiamento governamental e produzia peças de jovens dramaturgos, dentre eles José de Alencar.

Alencar começou sua carreira como escritor de folhetins nos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro* entre 1854-55. Um ano depois, ele escreveu seu primeiro romance intitulado *Cinco minutos* (1856), em sequência publicou no formato de folhetim, *O Guarani* que tempos depois acabou se tornando seu livro mais conhecido. Com a crescente fama de escritor, o mundo dos palcos se abriu para Alencar aos 22 anos. Entre 28 de outubro e 19 de dezembro de 1857, ele escreveu três peças de sucesso, *Rio de Janeiro: Verso e reverso*; *O Demônio Familiar* e *Mãe* o que lhe conferiu certa evidência na dramaturgia, apesar do fracasso de público de *O Crédito*, sua última montagem ainda no mesmo ano.

Em 05 de novembro de 1857 estreou a comédia *O Demônio Familiar* nos palcos do Ginásio Dramático. Nessa ocasião Alencar propôs inovações estéticas no jogo cênico por meio de critérios de atuações mais naturais e próximas do cotidiano. A ambiguidade da peça residiu tanto no estilo quanto na crítica presente no texto e demonstrou as tensões que envolveriam a partir de então, a dramaturgia alencariana, “naturalidade e a moralidade” (PRADO,

1974, p. 29). O objetivo de Alencar, por meio do teatro, seria projetar uma moral que pudesse regenerar a sociedade de Corte, nesse espaço as pessoas deveriam ter certeza de que os atores representavam a realidade no cotidiano.

Com o sucesso de público de *O Demônio Familiar*, o escritor escreveu uma carta a um dos seus críticos, Francisco Otaviano, datada no primeiro dia de novembro de 1857 e publicada no *Diário do Rio de Janeiro* no dia 14 do mesmo mês, sob o título de “A comédia brasileira”:

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. Fui feliz; o público ilustrado foi mais benévolo do que eu esperava e merecia; *O Demônio Familiar*, escrito conforme a escola de Dumas Filho, sem lances cediços, sem gritos, sem pretensão teatral, agradou (ALENCAR, 1857, p. 1).

Nesse texto direcionado ao crítico, o autor buscou esboçar os elementos de sua renovação estética e, principalmente, o seu projeto de criação de um verdadeiro teatro nacional. Em suas palavras, o principal objetivo de sua peça seria fazer com que: “abra as *azas* ao pensamento e, desvende à nossa literatura novos horizontes”. Para o autor era preciso renovar tanto o texto teatral quanto a atuação dos atores, pois nos seus termos: “o tempo das caretas e das exagerações passou” (ALENCAR, 1857, p. 1).

Aos olhos de Alencar, a encenação dos atores de *O Demônio Familiar* contrastava com as readaptações de peças românticas no Brasil e eliminava os ideais da “arte pela arte”, do afastamento crítico da realidade e, principalmente, encerrava os lances dramáticos “artificiais” dos atores, pois estes seriam esteticamente “ridículos” (ALENCAR, 1857, p. 1). Segundo João Roberto Faria os caminhos para se entender o sucesso dessa peça em seu tempo, passam pela compreensão da inovação estética por meio da qual Alencar colocou em “xeque” o teatro romântico e apontou para futuros dramaturgos um plano para uma “renovação teatral” (FARIA, 1987, p. 37). De acordo com a fala do próprio Alencar, a montagem de sua peça cumpriria um dever:

Todos cumpriram o seu dever de actores e de artistas; alguns porém cumprirão mais do que o seu dever de actores, tiveram condescendência para com o autor. Forão as Sras. Velluti, Noronha, e o Sr. Graça. A primeira aceitou de muita boa vontade um papel pequeno e que não era do seu genero; a segunda, quer no *Rio de Janeiro*, quer no *Demônio*, creou dois papeis que estavam abaixo do seu talento. O Sr. Graça é um artista que tem a habilidade de fazer uma palavra um grande papel: não recusa parte alguma, porque tem consciencia do seu merito e sabe póde fazer de nada muita cousa, que póde dar a sua graça e naturalidade ao que não tem. O Sr. Martins, para quem escrevi de proposito o papel de *moleque*, foi além do que eu esperava. A Sra. Adelaide e o Sr. Pedro Joaquim são exemplo de que as obras nacionaes é que hão de crear os grandes artistas (ALENCAR, 1857, p. 1).

Além da renovação estética, Alencar também ansiava pela edificação da nação pelas características culturais burguesas. Para ele, o verdadeiro teatro nacional deveria vincular “exemplos” que reproduzissem “a vida da família e da sociedade como um daguerreotipo moral” (ALENCAR, 1857, p. 1). Basicamente, o autor

definiu um estilo moralizante que utilizava a arte como meio de atuação e produção de impactos sobre a realidade. Anos depois, Machado de Assis em “O teatro de Alencar” (1866) explicou as pretensões de Alencar:

Há sobretudo um traço no talento dramático do Sr. Alencar, que já ali aparece de uma maneira viva e distinta; é a observação das coisas, que vai até as menores minuciosidades da vida, e a virtude do autor resulta dos esforços que faz por não fazer cair em excesso aquela qualidade preciosa. É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de ideias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor do *Demônio familiar* (ASSIS, SD, p. 28).

No palco a obra *O Demônio Familiar* apresentou ao público as inconveniências da escravidão doméstica e a abolição gradual como um compromisso das elites para o futuro da civilização imperial. A trama narra a história de Pedro, um menino de quatorze anos escravizado que servia à família do médico Eduardo. Como bem observou Roberto Faria “embora a comédia condene a instituição do cativo, a questão é vista pelo lado do senhor, ou seja, a escravidão é condenada em primeiro lugar, pelo mal que faz aos patrões” (FARIA, 1987, p. 50).

O Demônio Familiar consiste numa admoestação com traços cômicos acerca dos perigos decorrentes da presença de escravos no mundo burguês. Apesar da já conhecida heterogeneidade que existe dentro do que se convencionou chamar como burguesia em cada tempo e espaço distintos, utilizamos aqui tal noção, como termo referente a um grupo social com demarcação econômica

média e ou abastada; vinculação cultural urbana e habitante da corte carioca.

No texto, Alencar descortinou aspectos da vida citadina do Rio de Janeiro, relacionando-os com aspirações e preocupações dessa sociedade de corte. Cena após cena, ficam evidentes as rígidas imposições de gênero e as decorrentes definições de papéis sociais que organizavam relações no espaço público e no privado. As interferências das condições econômicas nos casamentos arranjados são exploradas criticamente. No texto, tais práticas têm sua imoralidade demonstrada pela construção do ideal dos amores românticos que padecem com os rearranjos de Pedro. Desse modo, o desenvolvimento da trama depende fundamentalmente das ações de um garoto escravizado no mundo burguês:

EDUARDO - De maneira que estou com um casamento arranjado com uma correspondência amorosa e poética; e tudo isto graças a tua habilidade?

PEDRO - Negócio está pronto sim, senhor, é só querer. Pedro de vez em quando leva uma flor ou um verso que o senhor deixa em cima da mesa. Já perguntou por que C. Mce. Não vai visitar ela!

EDUARDO- (rindo-se) Eis um corretor de casamentos, que seria um achado precioso para certos indivíduos do meu conhecimento! Vou tratar de vender-te a alguns deles para que possas aproveitar o teu gênio industrioso.

PEDRO - Oh! Não! Pedro quer servir a meu senhor! V. Mce. Perdoa; foi para ver senhor rico! (ALENCAR, 2002, p. 31).

Alencar ironizava práticas matrimoniais antigas e colocou Pedro como um ‘corretor de casamentos’, fazendo das personagens burguesas vítimas da ambição do menino escravizado. Pedro entendia que Eduardo e Carlotinha deveriam se casar com pessoas possuidoras de bens e posses, seu senhor com uma viúva rica e a

senhora com um pretendente igualmente abastado, para que assim pudesse se tornar cocheiro e vestir um libré. Vasconcelos o pai de Henriqueta, que amava Eduardo, devia dinheiro à Azevedo e decidiu saldar sua dívida casando sua filha com o cínico credor. Azevedo em suas falas representa a superficialidade de uma elite endinheirada, conhecedora de modismos franceses e de duvidosa moral. Conforme ironizado no Ato II na Cena VIII:

VASCONCELOS - O jogo não é um defeito, segundo dizem; tornou-se um divertimento de bom tom. O que noto em meu genro, é que desejo corrigir-lhe, é o mau costume de falar metade em francês e metade em português, de modo que ninguém o pode entender!

D. MARIA - Ah! Não observei ainda!

VASCONCELOS - É uma mania que eles trazem de Paris e que os torna sofrivelmente ridículos. Mas não se querem convencer!

AZEVEDO - Tem um belo jardim, minha senhora, um verdadeiro *bosquet*. *Oh! E'est charmant!* Não perdôo, porém, a meu amigo Eduardo não ter aproveitado para fazer um quiosque. Ficaria magnífico.

VASCONCELOS - Então, entendeu?

D. MARIA - Não, absolutamente nada!

VASCONCELOS - O mesmo me sucede! Tanto que as vezes ainda duvido que realmente ele me tenha pedido a mão de Henriqueta!

D. MARIA - Ora! É demais! (Sobem) (ALENCAR, 2002, p. 36).

Pedro percebia que as concessões do casamento arranjado eram uma possibilidade de ascensão na ordem social e financeira que se desdobrava no círculo familiar e doméstico dos possíveis noivos. Mesmo não sendo incomum acordos dessa natureza, o que representava um perigo a ser observado eram as artimanhas de um menino escravizado e são nessas cenas que se desenvolvem a veia cômica do texto, ponderamos, contudo, que o humor e o

risível se configuram em uma relação de pertencimento a cultura de uma época, sendo, portanto, fenômenos sociais datados:

PEDRO - [...] Mas nhandã precisa casar! Com um moço rico como o Sr. Alfredo, que ponha nhandã no mesmo tom, fazendo figuração. Nhandã há de ter uma casa grande, grande com um jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro no cocheiro de nhandã.

CARLOTINHA - Mas tu não és meu, és de mano Eduardo.

PEDRO - Não faz mal; nhandã fica rica, compra Pedro; manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa; bota de canhão até aqui (marca o joelho); chapéu de castor; tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, zaz, zaz! E moleque de rua dizendo: “Eh! Cocheiro de Sinha D. Carlotinha.”!

CARLOTINHA - Cuida do que tens de fazer, Pedro. Teu senhor não tarda.

PEDRO - É já; não custa! Meio dia, nhandã vai passear na Rua do ouvidor, no braço do marido. Chapeuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tunda arrastando só! Assim, moça bonita! Quebrando debaixo da seda, e a saia fazendo xô, xô, xô! Moço, rapaz, deputado, tudo na casa do Desmarais de luneta no olho: Oh! Que paixão!.. O outro já: “V. Exa passa bem?” E aquele homem que escreve no jornal tomando nota para meter nhandã no folhetim.

CARLOTINHA - Oh! Meu Deus! Que moleque falador! Não te calarás? (Lê)

PEDRO - Quando é de tarde, carro na porta; parelha de cavalos brancos, fogosos; Pedro na boléia, direitinho, chapéu de lado só tentando as rédeas. Nhandã entra; vestido toma o carro todo, corpinho reclinado embalançando: “Botafogo!” Pedro puxou as rédeas; Chico te estalou; tá, tá tá; cavalo, toc, toc, toc; carro trrr!... Gente toda na janela perguntando: “Quem é? Quem é?” - “D. Carlotinha...” Bonito car-

ro! Cocheiro bom!.. E Pedro só deitando poeira nos olhos de boleiro de aluguel.

CARLOTINHA - Ora, mano não vem! Disse que voltava já!

PEDRO - De noite, baile de estrondo, como baile do Sr. Barão de Mereti, linha de carro na porta, até o fim da rua, e torce na outra; ministro, deputado, senador, homem do paço, só de farda bordada, com pão de rala no peito. Moça como formiga! Mas nhanhã pisa tudo; brilhante reluzindo na testa como faísca, leque abanando, vestido cheio de renda. Tudo caído só, com olho de jacaré assim. E nhanhã sem fazer caso.

CARLOTINHA - (rindo) Onde é que tu aprendeste todas essas histórias moleque? Estás adiantado!

PEDRO - Pedro sabe tudo!... Daí a pouco, música vom, vom, vom, tra ra lá, tra lala; vem ministro, toma nhanhã pra dançar contradança; e nhanhã só requebrando o corpo! (Arremeda a contradança).

CARLOTINHA - Ora, senhor! Já se viu que capetinha!

O personagem Eduardo representava a voz da racionalidade pretendida pelo autor encarnava o projeto burguês de Alencar e lutava pelo amor de sua pretendente sem buscar a conveniência de um casamento arranjado. Suas falas são longas e repletas de um tom moralizante, bem como inferem uma pretensa superioridade do mesmo sobre os demais personagens. Uma das evidências que permitem a percepção sobre este último aspecto é o fato que Eduardo se sente capaz de oferecer lições acerca dos mais variados temas aos que com ele entram em diálogo:

EDUARDO - Mas com o coração pervertido!... Ouve, Azevedo. Estou convencido de que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. A mulher, o marido, os filhos, os irmãos,

atiram-se nesse turbilhão dos prazeres, passam dos bailes aos teatros, dos jantares às partidas; e quando nas horas de repouso, se reúnem no interior de suas casas, são como estrangeiros que se encontram um momento sob a tolda do mesmo navio para se separarem logo. Não há ali doce efusão dos sentimentos, nem o bem estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave; O serão da família desapareceu; são apenas alguns parentes que se juntam por hábito, e que trazem para a vida doméstica, um o tédio dos prazeres, o outro, as recordações da noite antecedente, o outro, o aborrecimento das vigílias (ALENCAR, 2002, p. 21).

Pedro é o personagem cujas falas contrastam com os dizeres cheios de requintes e moralismos de Eduardo. Pedro usa seu linguajar vulgar, mesmo quando demonstra algumas referências culturais peculiares, para conseguir um objetivo da sua ambição. Como explicou Alencar, seu teatro visava demonstrar questões cotidianas e impregnadas de sentidos do real, Pedro bem como Eduardo apresentavam-se como personagens reais, arquétipos que poderiam ser encontrados facilmente no cotidiano.

Uma reclamação que aparece mais de uma vez no texto é a de que Pedro tinha por hábito sair para vadiagens. Durante uma conversa entre Eduardo e sua irmã Carlotinha sobre uma dessas escapadas, Pedro confessa ter saído para comprar soldadinhos de chumbo (cenas II e III do ato I). O motivo da saída não autorizada de Pedro para comprar um brinquedo coloca duas questões *a priori*. Primeiramente, mesmo escravizado ele revela com naturalidade, sem maiores explicações ter saído para realizar uma compra para benefício próprio e por consequência possuir meios para pagar por algo que desejava, não tendo essa revelação consistido em motivo de surpresa para os seus senhores. O questionamento de Eduardo foi pelo fato de o menino ainda brincar. O que nos leva a refletir sobre aspectos da condição de tantas crianças escla-

vizadas, filhas e órfãs de pais e mães escravizados, a vivência sob a perspectiva da privação da liberdade. Além desta breve referência não há outra menção à infância de Pedro no texto. Não se pode dizer que as crianças escravizadas tivessem suas experiências com o lúdico totalmente negadas. Em todo caso, a infância dos filhos dos cativos era perpassada por abusos e limitações, tendo essas crianças um desenvolvimento muito distinto do vivido por crianças filhas de pessoas livres. Ainda assim, o fato de a mortalidade infantil ser extremamente alta entre os escravizados, fazia com que geralmente nos primeiros anos de vida tais crianças fossem poupadas do trabalho, prática que não deixava de despertar críticas.

Debret também disse que as crianças cativas até os seis anos, viviam em “igualdade familiar” E como Graham, achava que a maneira como na casa senhorial se tratavam as crianças cativas, à semelhança de membros da família, de iguais, findava por estragá-las para a escravidão. (GÓES; FLORENTINO, 2016, p. 187).

É evidente que ‘igualdade familiar’ é um termo que não faz justiça às condições as quais eram submetidas tais crianças. A partir da percepção acerca da condição de cativos vivida pelos pais, do cotidiano de privações e castigos e inclusive durante as brincadeiras com crianças brancas, os meninos e meninas escravizados formavam sua compreensão de mundo e de futuro, bem como aprendiam precocemente que a sobrevivência dependia de estratégias. No texto de Alencar há vários insultos direcionados a Pedro pelos seus senhores como, por exemplo, “insuportável”; “moleque”; “atrevido” e “vadio” (cenas II e VI do ato I). O uso desses termos são uma demonstração de tratamentos possíveis dispensados às crianças cativas.

Se os escravos foram bem-sucedidos em bater, torcer, cortar em pedaços, arrastar, moer, espremer e ferver o catolicismo, de modo a reinventar o mundo da maneira possível, imagine-se o que não fizeram com as tradições culturais peculiares de que cada um era herdeiro. Às crianças que traziam ao mundo, confiavam este segredo. Não é absurdo, pois, que elas se tornassem os adultos mais sabidos e impacientes (GÓES; FLORENTINO, 2016, p. 187).

A noção de infância do final do século XIX não corresponde com exatidão ao que atualmente concebemos, inclusive em sua duração, sendo essa uma matéria que suscita debates e interpretações distintas por diferentes épocas, sociedades e saberes, ainda assim, podemos considerar que Pedro tenha vivido as peculiaridades de uma infância marcada pela carência material e de direitos humanos, vivendo na peça o limiar entre a meninice a uma vida adulta que se aproximava.

Na cena VI do primeiro ato ao falar sobre si mesmo Pedro oferece por duas vezes pistas acerca da representação que ele tem ou deseja passar sobre si: “Nada, nhãnhã! Que V. mce é uma moça muito bonita e Pedro um moleque muito sabido! Na mesma cena mais adiante; “Pedro sabe tudo!”(ALENCAR, 1857, p. 11). Pedro deixava clara sua astúcia e interesses nos assuntos relacionados aos seus donos e prévia com alguma capacidade de antecipação as reações dos envolvidos nos romances que buscava reorganizar a fim de conseguir tornar-se cocheiro.

Os caminhos para a construção do risível são variados, mas em todo caso, para que o percurso seja bem-sucedido, o discurso precisa encontrar no receptor um cúmplice. Dito de outro modo, o discurso enunciado tem que despertar no receptor a lembrança de referências acerca do assunto tratado, para que exista uma base para a abertura do risível. No caso das armações de Pedro, apresenta-se para o público imbuído da representação da inferio-

ridade de qualquer escravizado, o absurdo de que um indivíduo nessas condições conseguisse manipular seus senhores.

No imaginário da corte, admitir a possibilidade de uma manipulação escrava poderia levar interpretações contra a ordem pública e Alencar sabia disso. Décadas depois, em 1875, Joaquim Nabuco travou uma polêmica com Alencar nas páginas do periódico *O Globo*. Nabuco argumentou que a trama da peça de 1857 seria inverossímil: “Todos eles movem-se pelos arames que puxa um escravo, cujo sonho é ser cocheiro”, mas “nenhum desses indivíduos tem um caráter; quando tomam um ar sério, são ridículos, quando querem fazer rir entristecem” (NABUCO *apud*. COUTINHO, 1978, p. 109). Pedro ao agir como um não-escravo ao “puxar arames” poderia ter ou mesmo ser capaz de desenvolver alguma consciência além da inferioridade inferida, algo como uma inteligência oculta, uma astúcia não percebida pelos senhores, justamente pela redução de toda a sua persona ao papel de escravo.

Mas, se tal situação era improvável para Joaquim Nabuco, a aceitação de Alencar de que a mesma seria risível, viria justamente desta suposta contradição. Ou seja, da possibilidade absurda de um escravo doméstico ter uma condição intelectual capaz de lhe permitir inverter papéis sociais de mando. Exatamente por isso o sentido do riso viria da observação da ridícula quebra da ordem e pela encenação da representação discursiva de uma situação de caráter inusitado, mas não impossível.

Na resposta a Nabuco, Alencar defendeu que o personagem Pedro teria sido inspirado em uma pessoa real que o mesmo havia conhecido: “um bom companheiro de minha adolescência que tantas vezes nas longas e frias noites de S. Paulo, deliu-me o tédio e a tristeza com a sua palrice juvenil” (ALENCAR, *apud* COUTINHO, p. 122). O autor recorre também aos clássicos antigos para sustentar sua argumentação:

Começo a crer que a ignorância do folhetinista [Nabuco] é invencível, senão pertinaz. Ele ignora que Plauto, Terêncio, e antes deles os poetas gregos, ex-puseram em cena o cativo, sendo uma de suas figuras mais frequentes a do mercador de escravos. O protagonista de *Epidicus* não era da mesma condição, e do mesmo gênero que Pedro, o moleque? (ALENCAR *apud*. COUTINHO, 1978, p. 122-123).

O recuo de Alencar à antiguidade clássica não era apenas um recurso retórico para contra-argumentar Nabuco, boa parte da compreensão da escravidão pelos conservadores encontrava referências histórica nas sociedades greco-romanas. Nessa época proliferavam revistas acadêmicas no Brasil e a maioria delas coadunava com um projeto civilizatório defendido inclusive pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB). Uma dessas era a *Ensaio Literários* com a qual José de Alencar contribuía. Assim, havia entendimentos bastante comuns que circulavam nos meios de produção artística e intelectual, acerca dos caminhos para o progresso nacional, como escreveu Circe Bittencourt:

A nação brasileira era cristã, originária do branco civilizado nos moldes europeus. Criava-se a pátria brasileira sob a égide da civilização ocidental. A História da Pátria constituía-se dentro da perspectiva de pertencer ao mundo civilizado e cristão. A História Nacional compunha-se da relação entre o passado da Antigüidade ocidental, do mundo medieval e moderno com o processo do branco no espaço brasileiro (BITTENCOURT, 1990, p. 62).

Ou seja, as noções de liberdade, indivíduo e cidadania, bem como o direito escravista romano que possibilitaram a organização jurídica do direito natural e de propriedade, consequentemente justificavam também a escravidão. Todas essas noções e abstrações estavam em consonância com o projeto de civilização

do Império, no qual o indivíduo branco constituía alguém superior. As acepções de cientificismo; progresso; história e as teorias raciais da época encenavam diferentes textos com morais parecidas, neles os processos que impactaram as populações ameríndias, africanas e afrodescendentes desde o início da conquista são tratados como necessários e até benéficos.

Luiz Felipe de Alencastro ao descrever a vida e a ordem privada no Império brasileiro, interpretou que o escravismo não seria o resultado da herança colonial “como um vínculo com o passado que o presente oitocentista se encarregaria de dissolver”. Antes de tudo, a manutenção e defesa da ordem escravocrata se apresentou como um “compromisso para o futuro” pelo qual o Império “reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade” (ALENCASTRO, 1997, p. 17).

Alencar ao retomar tais experiências clássicas, inferia uma legitimidade para a escravidão, mesmo tendo em mente que a harmonia da vida doméstica dos homens da corte estaria ameaçada pelos escravos urbanos. Em complementaridade a essa perspectiva, o autor acreditava na alforria como forma de moralizar e inculcar nos homens escravizados a civilização. Na fala transcrita a seguir, Alencar não ironizava, mas alertava os membros da Corte:

EDUARDO - Toma: é tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (Pedro beija-lhe a mão) (ALENCAR, 2002, p. 85).

Como se pode observar na cena, o clímax da peça ocorre com a alforria, uma concessão de Eduardo, algo como uma oportunidade para a que menino escravizado desenvolvesse sua consciência a partir das responsabilidades que viriam com uma vida livre. Para o próprio Eduardo, a mesma ação, possuía sentidos de adesão a uma cidadania em prol de um projeto de sociedade. Neste âmbito, as noções de civilização e cidadania estariam atreladas à consciência moral individual, mas sem a interferência do Estado nesta compreensão. Desta forma, manter-se-ia assim um ponto de equilíbrio entre a ordem privada e a pública por meio do paternalismo, pois os senhores não poderiam ser responsabilizados pela escravidão.

EDUARDO - As!... Escutem-me, senhores; depois me julgarão. É a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba de passar (ALENCAR, 2002, p. 84).

O dramaturgo também definia caminhos possíveis após o fim do tráfico negreiro em 1850, mantendo a escravidão no campo e transferindo os cativos domésticos e urbanos para assegurar o desenvolvimento agrícola. Aos olhos de Alencar, como retratado na publicação *Ao Imperador* de 1866, a escravidão africana não foi um mal moral, pois os europeus teriam promovido um “resgate” dos mesmos do seu ambiente não-civilizado (ALENCAR, 1866, p. 17). Este texto dirigido a Dom Pedro II define com mais clareza a defesa de um mundo burguês fundado no trabalho livre e na manutenção do mundo agrário escravista:

Na metropole, os europeus não soffrião a falta do escravo, facilmente substituído e com vantagem, na cidade pelo proletario, na agricultura pelo servo. Para as possessões americanas porém o escravo era um instrumento - indispensavel. Tentarão suppril-o

como indio: este preferiu o extermínio. Quizerão substituir-lhe o galé; mas já civilisado, o fascinora emancipava-se da pena no deserto, e fazia-se aventureiro em vez de lavrador. Não houve remedio senão vencer a repugnciado contacto com a raça bruta e decahida. Um escriptor nolavel, Cochín, extrenuo abolicionista, não pôde. apesar de suas tendencias phílntropicas, esquivar-se á verdade da historia. Deu testemunho da missão civilisadora da escravidão moderna, em sua obra recente, quando escreveu estas palavras; - “Foi ella, foi a raça africana que realmente colonisou a America”. (Abolição da escravidão - V. 2 pg. 74). Errão aquelles que auribuem o desenvolvimento do trafico á simples condições climatericas. Se as admiraveis explorações dos dpseobridores não bastão para desvanecer esse prejuízo, diariamente se acumulão os argumentos contra elle. Quem já não observou a impassibilidade com que o trabalhador portuguez arrosta o sol ardente dos tropicos, no mais rude labor? (ALENCAR, 1866, p. 18).

A polêmica travada entre José de Alencar e Pedro de Alcântara não se limitaria aos projetos, mas se estenderia também à própria tensão entre a posição do autor a respeito do poder moderador. Várias foram as vezes em que Alencar foi oposição ao monarca. Em 1868, ao ser convidado para integrar o Gabinete de 15 de Julho como ministro da justiça, ele foi contra o Imperador em relação à concessão do título de Duque à Caxias. Ele também mostrou desacordo sobre a nomeação da regência da princesa Isabel quando ocorresse a impossibilidade física ou moral de D. Pedro II.

A resposta de Dom Pedro II foi rápida, quando José de Alencar deixou o ministério da justiça para se candidatar a senador pelo Ceará, mesmo sendo o mais votado da província, o Imperador usou do poder moderador para escolher outros dois nomes na lista tríplice para integrar a Câmara Alta. No ano seguinte, Alencar voltava à cena política, mas na Câmara Baixa, contrário a abolição

pelo Estado ele formulou o projeto (Nº 121) de manumissão espontânea em 7 de julho de 1870 para enfatizar que a escravidão é uma “instituição caduca”, mas “tocar nellas é precipitar sua dissolução”, por isso propunha:

[...]

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

“1º) Condução de veículos públicos de qualquer natureza.

[...]

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

[...]

“Art. 4º O senhor poderá conceder alforria com a cláusula de retro para o efeito de ficar nulo se o escravo não pagar o preço, integralmente ou por prestações, conforme se estipular.

[...]

“Art. 7º Serão isentas de quaisquer impostos, taxas e custas as heranças ou legados instituídos em bem da emancipação e as arrematações para manumissão imediata.

“Art. 8º Ficam libertos desde já os escravos da fazenda pública; inclusive aqueles cujo usufruto pertence à casa imperial. (BRASIL, 1870, p. 39-40).

Tendo em vista as cenas de humor retratadas ao longo da peça *O Demônio Familiar* e esses artigos e parágrafos destacados do projeto de lei nº 121, observa-se a idealização do paternalismo por meio da moralidade servil. Mais uma vez, ressaltamos que o risível na peça servia como alerta para os perigos que poderiam surgir da convivência em âmbito privado entre senhores e cativos. Com as “traquinagens” do menino escravizado, Alencar ironizava o problema da escravidão, e também alertava sobre o “horror” que podia causar

uma manipulação como a de Pedro. O grande público deveria entender a encenação como lição aos homens da corte. Por isso na peça todas armações são descobertas e a lição de moralidade é oferecida ao rebelde pelo senhor antes do fechar das cortinas.

A última fala da peça é de Eduardo mais uma vez oferece ao público uma lição sobre a manutenção da harmonia do ambiente familiar. Em suas últimas palavras o personagem infere o desejo do fim da presença de escravos no ambiente doméstico. Sua preocupação com as desavenças que podem ser causadas pelo “demônio familiar” é evidenciada acompanhada de suas certezas acerca dos papéis das mulheres na manutenção da felicidade da família. Em oposição ao termo demônio, dedicado aos escravos domésticos, as mulheres por ele descritas, de acordo com suas posições familiares, são tratadas como anjos, que devem velar pela família. De acordo com a fala, as mulheres pertencem ao ambiente da vida privada no qual devem desempenhar suas funções domésticas e familiares:

EDUARDO: 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, 2002, p. 85).

Diversas análises comparam a trajetória de Pedro as de outros personagens da dramaturgia europeia. Análises históricas realizadas buscam discutir a representação empenhada por esse personagem, bem como analisar o debate que Alencar quis fomentar a partir da sua escrita, tendo em vista que a literatura e a dramaturgia, como quaisquer outras ficções, trazem em si representações das realidades nas quais são produzidas e divulgadas. Nesta perspectiva, João Roberto Faria sintetiza que: “coube ao teatro, não

à poesia ou ao romance, chamar a atenção da sociedade para o grave problema da escravidão” (FARIA, 2013, p. 106).

Embora houvesse uma expectativa duradoura para o teatro nacional, ironicamente, o escritor cearense que foi partícipe e grande entusiasta do incentivo privado para a atividade, presenciou a diminuição de montagens a partir da interrupção do subsídio proveniente do governo imperial. Dez anos após da inauguração do Ginásio Dramático, Alencar também acompanhou a redução das encenações de tragédias, de dramas e de comédias que foram substituídas em audiência pelas operetas de caráter cômico e popular. O declínio do teatro tese ocorreu porque o público “gradativamente, foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e edificantes por canções, obras cômicas, duetos e pequenos *vaudevilles* vindos diretamente de Paris, assim como artistas e apresentados em francês” (FARIA, 2004, p. 324-325).

Assim o teatro de tese, de José de Alencar, foi vencido pelo novo modismo francês. Machado de Assis que também partilhava do projeto de Alencar de instruir e educar o público pelo teatro, foi testemunha da “completa dissolução da arte”. Em sua crítica intitulada “O teatro nacional” de 13 de fevereiro de 1866, Machado descreveu este momento:

Há uns bons trinta anos o *Misanthropo* e o *Tartufo* faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje seria difícil ressuscitar as duas imortais comédias. Quererá isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Vitor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há referências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas plateias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplem atentamente este fúnebre espetáculo; não os aconselhamos, mas é talvez agora que

tinha cabimento a resolução do autor [José de Alencar] das *Asas de um anjo* quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz (ASSIS, SD, p. 19).

Conclusão

Ao discutir o caráter científico da história, Jörn Rüsen definiu duas possibilidades de sentido para a história que ligam passado e futuro: teleologia e construção. A primeira noção desemboca uma linearidade evolucionista na qual o futuro deve superar o passado por meio de compreensões de origens e tradições que são presentes. A segunda engendra uma condição de interesses atuais disputando uma multiplicidade de significados do passado em lutas pelo poder, na qual o autor identifica ainda o cerne do relativismo. Rüsen aponta como alternativa, o sentido de reconstrução para história. Nela, a cadeia de acontecimentos passados configura-se histórica e com capacidade para direcionamentos futuros, a partir de suas conexões com o presente (RÜSEN, 2015, p. 109).

Neste âmbito, ao utilizarmos como fonte a peça *O Demônio Familiar* buscamos demonstrar uma ligação histórica entre passado e presente, que faça sentido nas tramas discursivas acerca da escravidão e seus desdobramentos, que se desenvolvem contemporaneamente dentro e fora dos meios acadêmicos. Embasados no uso da noção de responsabilização científica proposto pelo historiador Oldimar Cardoso (2015), buscamos construir aqui um texto com esclarecimentos sobre um tema que circula cotidianamente pela cultura histórica nacional.

No caso específico da história, o conceito de responsabilização científica proposto nesse texto serve como elo entre a história científica e a não científica, representada pela cultura histórica e pela consciên-

cia histórica. A responsabilização científica em história tem a especificidade de não reunir leigos absolutamente alheios ao conteúdo dessa disciplina. [...] Ainda é importante lembrar que, da mesma forma que os leigos, os historiadores possuem consciência histórica e estão imersos na cultura histórica. Isso reforça a importância da responsabilização científica para a história, já que leigos e cientistas precisam discutir publicamente, neste caso, não apenas por terem em comum o fato de serem cidadãos, mas também por terem em comum sua relação com a consciência histórica e com a cultura histórica (CARDOSO, 2015, p. 319).

Relatos descabidos sobre a escravidão que chegam a minimizar seus danos, bem como a magnitude dessa tragédia, ressoam por diferentes espaços discursivos e midiáticos na realidade contemporânea do Brasil. Acreditamos ser necessário, portanto, que a história científica se encarregue cada vez em maior medida da promoção de diálogos com o presente. Oferecer esclarecimentos sobre as mais diversas condições e representações do ser escravo no Brasil e da abolição, considerando a pluralidade de narrativas e identidades presentes ligadas ao assunto, faz parte da mediação que o historiador pode fazer entre a cultura histórica e suas demandas e a produção do conhecimento histórico. Ainda nesse sentido, reforçamos que a história não é domínio exclusivo dos historiadores e são muitos os usos públicos do passado articulados por setores da sociedade por meio de variados suportes. Apesar da legitimidade da relação de qualquer indivíduo com a história, é preciso destacar que essas formas de compreensão não são equivalentes ao trabalho da história científica.

Acreditamos na noção de responsabilização científica como uma das compreensões que deve orientar o fazer historiográfico. Por isso, fornecer à sociedade brasileira contemporânea a dimensão da escravidão como evento traumático é para a história ciên-

cia um debate com valor ético e social, que tem por intuito, oferecer um produto científico com potencial para gerar impactos nos entendimentos da sociedade acerca desse assunto. Os resultados e conclusões da historiografia mais recente dedicada à escravidão no Brasil, território no qual funcionou o maior porto escravagista da história da humanidade e ao longo processo de abolição e seus efeitos políticos, sociais e culturais ainda não estão suficientemente difundidos na cultura histórica nacional.

No Brasil atual, as condições de vida de tantos indivíduos representados pelo personagem Pedro, ainda precisam ser compreendidas, para que também se possa reconhecer a existência de continuidades históricas dessas vivências, sobreposições de camadas ligadas a eventos temporais em identidades presentes. A proliferação de narrativas sobre o passado e as demandas por história percebidas no tempo presente, nos informam sobre a necessidade de que a historiografia assuma a mediação entre os tantos sujeitos que reivindicam para suas identidades, reconhecimento histórico.

Referências

ALENCAR, José de. **A comédia brasileira**. Diário do Rio de Janeiro, sábado, 14 de novembro, 1857. nº 310. Disponível em: bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 15 nov. 2019.

ALENCAR, José de. **O Demônio Familiar**. Texto digitalizado para o projeto BDTeatro da UFU, 2002.

ALENCAR, José de. **Ao imperador**. Cartas. Rio de Janeiro: Typographia de Candido Augusto de Mellho, 1866. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br>. Acesso em: 16 nov. 2019.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In. ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ASSIS, Machado de. **Críticas teatrais**. São Paulo: LEL, [s.d.], p. 200-229. (Obras ilustradas de Machado de Assis, v. 4).

BITTENCOURT, C. M. F. (Org.). **Pátria, civilização e trabalho**. São Paulo: Loyola, 1990.

BRASIL. **Annaes do parlamento brasileiro**. Câmara dos deputados. Tomo III. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & Cia, 1870. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/>. Acesso em: 10 maio 2019.

CARDOSO, Oldimar. Cultura histórica e responsabilização científica. In. ROHA, Helenice; MAGALHÃES, Marcelo; GONTIJO, Rebeca (Orgs.). **O ensino de história em questão: cultura histórica, usos do passado**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **A polêmica Alencar - Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1978.

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

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. **Estudos Avançados**, 18 (51), p. 299-333, 2004.

FARIA, João Roberto. Teatro Romântico e escravidão. **Teresa revista de literatura brasileira** [12] [13]; São Paulo, p. 94-111, 2013.

GÓES, José Roberto de; FLORENTINO, Manolo. Crianças escravas, crianças dos escravos. In. PRIORE, Mary Del (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.

PRADO, Décio Almeida. Os demônios familiares de Alencar. **Revista do instituto de Estudos Brasileiros**, n. 15, p. 27-57, 1974.

PRADO, Décio Almeida. O teatro romântico: A explosão de 1830. In. GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Mãe, de José de Alencar, e O Mulato, de Aluísio Azevedo: o reflexo da dor da negação da maternidade negra

*Edinaura Linhares Ferreira Lima
Josenildo Ferreira Teófilo da Silva
Karine Costa Miranda*

No ano de 1800, a escravidão ainda estava bem presente na sociedade brasileira, e mesmo anos depois, no ano de 1881, quando foi decretada a Lei Áurea no país e os escravos foram libertos, o racismo continuou a ser uma prática comum entre as pessoas, uma vez que havia a propagação pelo desprezo por negros, que eram vistos apenas como seres inferiores para cumprir a função de servir aos brancos. Assim, com a ideia de privilégio social usufruído por uma classe dominante, estabelecido apenas pela separação de cor, traços físicos e hereditariedade, visto que mesmo pessoas brancas que nascessem oriundas da união entre negros e brancos, também eram tidos como negros e por esse motivo eram humilhados e desprezados pela sociedade. Acerca disso, Demétrio Magnoli afirma que

A forma não se revela o caráter de um indivíduo, como também o determina. Para Paul Broca, traços morfológicos, tais como o prognatismo, a cor da pele tendendo à escura, o cabelo crespo, estariam frequentemente associados à inferioridade, enquanto a pele clara, o cabelo liso e o rosto ortognato seriam atributos comuns aos povos mais elevados da espécie humana. Jamais uma nação de pele escura, cabelo crespo e rosto prognato chegará espontaneamente à civilização. Pescoço, nariz, pernas, dedos e órgãos sexuais do negro foram analisados e considerados provas de sua diminuição intelectual, moral, social, política etc. (MAGNOLI, 2009, p. 20).

Servindo-se da Literatura, inúmeros pesquisadores brasileiros espelharam todas as atrocidades cometidas pela sociedade brasileira. Desse modo, a escravidão ainda era uma prática cotidiana, e devido a isso, propagavam-se algumas ideias errôneas, como a de que a economia brasileira somente se sustentaria com a exploração da mão de obra escravocrata. Em decorrência disso, mesmo com a proibição da entrada de negros escravos oriundos da África, a partir da execução da Lei Eusébio de Queirós ou Lei n.º 581, de 4 de setembro de 1850, criminalizava quem a descumprisse. Com essa premissa, o primeiro passo foi dado para o declínio da escravidão no Brasil, entretanto, ainda era comum a venda de escravos dentro do território brasileiro.

É importante ressaltar que a Lei Eusébio de Queirós foi executada após a Inglaterra pressionar o Brasil devido a sua Revolução Industrial, cujo propósito era a fabricação de produtos em larga escala por meio de máquinas e que abriu posteriormente a visão do sistema capitalista no mundo, que visava vender todo o material das fábricas. Para isso, tornou-se imprescindível expandir o seu público consumidor. Com esse raciocínio de expansão, o parlamento inglês aprovou a Lei *Bill Aberdeen*, no ano de 1845, cujo propósito era que a esquadra de navios britânicos pudesse punir, prender ou afundar qualquer navio negreiro que fosse encontrado no mar do mundo. Dessa forma, muitos navios negreiros deixaram de levar negros para o Brasil. Entretanto, a mentalidade urbana e latifundiária dos grandes senhores donos de escravos não mudou com a lei, e eles continuaram a traficar ilegalmente os escravos.

Assim, as ideias divergentes entre escravocratas e abolicionistas eram uma realidade no país. A escravidão ainda estava acontecendo e os senhores queriam continuar comprando e usando escravos. Segundo Manolo Florentino, “quatro entre cada dez escravos africanos desembarcados nas Américas foram importados pelo Brasil e apenas no século XVIII aportaram na América

portuguesa menos negros do que em outra região do Novo Mundo” (FLORENTINO, 2009, p. 70). Portanto, eram crescentes os levantes e a resistência negra contra as ideias acerca da escravidão. Desse modo, muitos morreram, lutaram e clamaram contra tudo que levava a escravizar o negro. Decerto, a literatura da época registrou todo o contexto ocorrido até a libertação dos escravos.

Além de toda a problemática sobre o fim do tráfico nos navios negreiros, havia uma linha imaginária que separava as raças, transformando negros em cativos e brancos em proprietários. Com isso, inúmeros senhores com a alcunha de ricos e abastados da sociedade tornavam-se donos de humanos, tinham vários escravos em suas propriedades e residências e não queriam ser privados do direito à posse absoluta de seus escravos.

A posse de negros trazidos da África alavancou a economia brasileira, transformando milhares de pessoas em escravos. Em vista disso, o historiador brasileiro Florentino afirmou que a violência era a força motriz que a escravidão, retirando de pessoas a sua humanidade e delegando-as a objetos, coisas. Ademais, a escravidão contribuiu para aumentar a riqueza de poucos e transformar homens em donos, proprietários de outros homens: “Era a violência que, ao transformar o homem em escravo, permitia às elites das sociedades captoras acumularem a riqueza maior – os homens” (FLORENTINO, 2009, p. 81).

Desse modo, o negro era considerado propriedade, um bem que era comprado pelo seu senhor em portos, mercados e fazendas para que fosse usufruído pelo seu dono, que tinha o direito de fazer o que bem entendesse. Assim, eram diários os castigos físicos e as torturas, que se tornaram práticas cotidianas e consideradas como normais. Por perceberem o negro como uma raça subserviente, inferior, sem caráter e sem civilidade, deveria ser deixada isolada para não corromper a raça superior, dominante e branca e para manter bem longe a possibilidade de mistura de raças:

As primeiras teorias “científicas” sobre a divisão da humanidade em raças ofereciam uma resposta a esse dilema de profundas implicações econômicas. Carolus Linnaeus, o pai da taxonomia biológica, sugeriu em meados do século XVIII uma divisão do Homo Sapiens em quatro raças, baseada na origem geográfica e na cor de pele: Americanus, Asiaticus, Africanus e Europeanus. Naturalmente, a raça Europeanus era constituída por indivíduos inteligentes, inventivos e gentis, enquanto que os índios americanos seriam teimosos e irritadiços, os asiáticos sofreriam com inatas dificuldades de concentração e os africanos não conseguiriam talentos, é um poderoso obstáculo à emancipação dos negros. Ele aguardava da ciência uma palavra conclusiva sobre as raças, mas preconizava que, quando libertos, os negros deveriam ser afastados “além do alcance da mistura” (MAGNOLI, 2009, p. 23-24).

Assim, ao longo do tempo, a normalização da violência contra os negros era trivial na sociedade de 1800, mas para a mulher negra tinha uma perspectiva ainda mais apavorante e dolorosa, uma vez que a realidade daquelas mulheres era de humilhação por serem cobiçadas e violadas por seus senhores, sendo comum o estupro e a gravidez indesejada. Por esta razão, eram perseguidas, torturadas e difamadas, primeiramente por seus donos, que as tinham como um objeto a ser usufruído.

Logo após, as difamações partiam também das esposas brancas, que, além de não admitirem traições vindas de seus maridos, passaram a caluniar e torturar as negras, pois as julgavam subversivas e perniciosas. Além disso, sentiam-se menosprezadas ao notarem que seus maridos desejavam as mulheres negras, que eram tidas como inferiores. Desse modo, ao longo de inúmeros anos, as negras foram denegridas e chamadas de nomes pejorativos, como sujas, devassas, libidinosas, cheias de lascívia e volúpia, sempre seduzindo seus senhores.

Com o passar do tempo, as escravas levaram e pariram filhos ilegítimos em seus ventres. Quando finalmente a gravidez chegava ao fim, muitas vezes, tornavam-se amas de leites de senhoras brancas que não queriam amamentar seus filhos. Por estes motivos, as mães negras tinham que suportar ver seus próprios filhos definharem e morrerem de fome, enquanto eram obrigadas a amamentar crianças que não eram as suas.

Além da gravidez indesejada, às vezes, as escravas pariam filhos de cor branca, depois tinham que conviver com exposição pública de sua desonra moral que repercutiria nelas mesmas e na criança, que perderia sua matriz social, e sua definição de identidade não encontraria um lugar preexistente na sociedade, nem de uma raça, nem de outra, pois não seria negra nem branca:

O lugar preexistente, modificado pelo nascimento do sujeito, é o ponto de partida para o seu processo de definição; é a Matriz de Identidade. A matriz de identidade, no seu sentido mais amplo, é o lugar do nascimento (*locus nascendi*). Moreno a definiu também como placenta social, pois, à maneira da placenta, estabelece a comunicação entre o bebê e o sistema social da mãe, incluindo aos poucos os que dela são mais próximos (GONÇALVES; WOLF; ALMEIDA, 1988, p. 56).

Com este contexto indefinido de mistura de raças e exclusão, a criança seria excluída pelos dois polos de formação de seu caráter. Nunca seria tratada como negra, nem como uma pessoa branca, tendo como herança o legado vergonhoso de uma mãe negra e escrava.

Com uma sociedade que tinha como herança para muitos o racismo, vários escritores passaram a utilizar a Literatura como uma oportunidade de reflexão sobre as atrocidades cometidas durante os longos anos de escravidão. No dia 24 de março de 1860, estreou

a peça *Mãe*, que, embora em seu cartaz de divulgação estava prevista para estrear dia 15 de março, não foi encenada porque foi nesta data que o pai de José de Alencar veio a falecer. Desse modo, sua primeira encenação aconteceu somente nove dias depois. Por certo, a peça foi um drama feito em quatro atos, e até o dia de sua estreia anunciou-se que havia sido escrita por um autor desconhecido. Logo, o público veio a saber depois que o escritor daquele drama foi Alencar.

Naquela noite, o público conheceu a escrava Joana como protagonista da peça. Isto é, a perspectiva do olhar direcionado da plateia para a personagem vai sendo construída, uma vez que se observa que Joana não é tratada como as escravas convencionais, que eram propriedades das famílias brasileiras na época da escravidão. Ela era tratada com respeito e dignidade pelo seu jovem senhor, que não impunha trabalhos forçados. Ele a tratava com consideração e carinho por ter sido sua ama de leite, inclusive, a presenteava esporadicamente com vestidos. Assim, quem assiste à peça observa uma negra devotada ao seu senhor ao perceber que seu senhor se afeiçoou a uma negra.

Com esse contexto de opressão dos negros e principalmente das mulheres negras, o autor José de Alencar estreou a peça *Mãe*. Para grande surpresa da crítica, que possuía a peça *O Demônio Familiar* como o ápice teatral do autor cearense, viu-se na peça *Mãe* um tema similar de escravidão, mas com uma grande comoção da tragédia de uma progenitora que prefere a própria morte à humilhação pública de seu próprio filho.

Com comoção vinda de um drama, a crítica enalteceu Alencar, tirando a mácula na vida artística que havia sido feita com as peças *O Crédito* e *As Asas de Um Anjo*. A primeira foi um enorme fracasso e a segunda foi proibida de ser encenada, sendo acusada de denegrir as tradições familiares estabelecidas na sociedade brasileira da época. Segundo João Alberto Faria, “a situação em

que se encontrava Alencar, em meados de 1858, não era uma das mais animadoras. Não bastassem as duas decepções seguidas com o teatro – o fracasso de *O crédito* e a proibição de *As Asas de Um Anjo*” (FARIA, 1987, p. 97). Desta maneira, o romancista e dramaturgo encontrava-se em uma situação difícil em sua carreira.

Com toda a contradição em torno do mesmo autor, a peça *Mãe* ganhou visibilidade da crítica e de um grupo seleto de ricos que frequentava os teatros:

Os elogios unânimes à ação dramática, à construção dos diálogos, à caracterização das personagens, à totalidade da peça, enfim, devolveram a Alencar o prestígio que conquistara com *O Demônio familiar*. Ele era, afinal, o primeiro dramaturgo de seu tempo. E que ninguém duvidasse disso (FARIA, 1987, p. 99).

Assim, para surpresa de todos, o público se emocionou grandemente com a personagem Joana, uma mãe negra, abnegada, subserviente, uma mulher negra e alforriada que limpava por costume de ter sido escrava, uma mulher que infringia a si mesma toda uma gama de humilhações para que seu único descendente, um homem branco, fosse aceito na sociedade preconceituosa que havia no Brasil. Desse modo, Joana criou o próprio filho como seu senhor, como seu dono, para que ele não fosse rechaçado na sociedade hipócrita, urbana e branca. Dentro desse drama familiar simples, mas envolvente, que foi escrito ao final da noite de estreia, há um retratado:

A reação da plateia, descrita nas páginas Menores do correio Mercantil de 26 de março: Quando o pano desce na cena do Ginásio [...] todos os olhos estão cheio de lágrimas, os seios ofegantes, e um brando unísono de aplauso saúda a inteligência e o coração que conceberam esse drama tão verdadeiro, tão simples e belo (FARIA, 1987, p. 99).

Assim, no início da peça *Mãe*, lê-se a parte em que Alencar coloca como dedicatória do drama a sua própria mãe e lá está posto:

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, 1862, p. 1).

Com a leitura de palavras elogiosas e carinhosas feitas para a mãe do autor, o leitor sente a dor da inferiorização da personagem Joana, que, em suas últimas palavras antes da morte, passa para o público todo o seu desespero: “Nhonhô!... Ele se enganou!... Eu não... Eu não sou sua mãe, não... meu filho!” (ALENCAR, 1862, p. 110). As palavras ambíguas antes do suicídio é que denotam a sensação desalenta de uma mãe que não suportaria a ideia de que seu filho sentisse vergonha dela, do mesmo modo que, em momentos anteriores da peça, há o diálogo em que Joana, com o doutor Lima, esclarece que jamais suportaria estar viva sabendo que seu senhor descobrirá que é seu filho:

DR. LIMA – Assim tu ainda passas por sua escrava? **JOANA** – Não passo, não! Sou escrava dele. **DR. LIMA** – Mas Joana! Isto não é possível! **JOANA** – Meu senhor... Eu já lhe disse! ... E não cuide que por ter esta cor não hei de cumprir... No dia em que ele souber que eu sou... que eu sou... Nesse dia Joana vai rezar ao céu por seu nhonhô (ALENCAR, 1862, p. 40).

A vergonha de ter descendência negra se caracteriza por uma mácula que é retratada alguns anos depois, entretanto, não será colocada em uma peça teatral, mas em um romance. Em ambos, a escravidão e suas consequências são expressas de forma a levantar questionamentos sobre o racismo no Brasil.

Do mesmo modo que Alencar colocou a escravidão como tema em algumas de suas peças, assim também o fez posteriormente o escritor Aluísio Azevedo em alguns de seus romances. Por meio de críticas que pudessem levantar discussões sobre a sociedade racista e hipócrita do Maranhão, Azevedo publicou, no ano de 1881, o livro *O mulato*. Esta foi uma obra importante para a Literatura Brasileira, uma vez que foi considerada o marco inicial do Naturalismo no Brasil.

O mulato é uma narrativa em que o eixo principal circula ao redor de Raimundo, um homem mestiço, filho de um pai branco e de uma mãe negra e escrava. Por conseguinte, a personagem passa a vida em total desconhecimento de sua origem e vive de maneira bem abastada e distinta na Europa com a herança deixada por seu pai. Com efeito, os anos passam, e a personagem se transforma em um homem atraente, viajado e letrado, entretanto, incomoda-o não conhecer nada de sua genealogia. Por isso, quando se torna adulto, ele volta para o Brasil na ânsia de descobrir suas origens. Porém, ao retornar a sua terra, o estado do Maranhão, ele não entende por que continua a sentir-se como um forasteiro em seu próprio lar. Nesse ínterim, é cortejado por sua prima, mas não entende o motivo disso causar mal-estar em todos, até mesmo em seu tio. Somente com o desenrolar da narrativa é que lhe é revelada sua descendência negra: “ – Recusei-lhe a mão da minha filha, porque o senhor é... é filho de uma escrava... – Eu?! – O senhor é um homem de cor!... Infelizmente esta é a verdade... [...] Eu nasci escravo?!... – Sim, pesa-me dizê-lo, mas o senhor é filho de uma escrava e nasceu também cativo” (AZEVEDO, 1977, p. 179). Por conseguinte, Raimundo passa com essas poucas palavras de um orgulhoso bacharel em Direito, letrado nas melhores escolas da Europa, para um mestiço, excluído e sem poder contrair bodas com sua prima por conta de sua descendência inferior. Com isso, o autor passa ao leitor toda a vergonha advinda de uma descendência negra:

- Mulato!

Esta só palavra explicava-lhe agora todos os mesquinhos escrúpulos, que a sociedade do Maranhão usara para com ele. Explicava tudo: a frieza de certas famílias a quem visitara; a conversa cortada no momento em que Raimundo se aproximava; as reticências dos que lhe falavam sobre os seus antepassados; a reserva e a cautela dos que, em sua presença, discutiam questões de raça e de sangue; a razão pela qual D. Amância lhe oferecera um espelho e lhe dissera: Ora mire-se! a razão pela qual, diante dele, chamavam de meninos aos moleques da rua. Aquela simples palavra dava-lhe tudo o que ele até aí desejara e negava-lhe tudo ao mesmo tempo, aquela palavra maldita dissolvia as suas dúvidas, justificava o seu passado; mas retirava-lhe a esperança de ser feliz, arrancava-lhe a pátria e a futura família; aquela palavra dizia-lhe brutalmente: Aqui, desgraçado, nesta miserável terra em que nasceste, só poderás amar uma negra da tua laia! Tua mãe, lembra-te bem, foi escrava! E tu também o foste! (AZEVEDO, 2003, p. 207).

Logo, a personagem de Raimundo não representa somente um indivíduo, mas toda uma coletividade de humilhados de negros e mulatos, que, mesmo com a chegada da abolição da escravatura, continuam suas vidas a sofrer nas mãos de uma elite burguesa e racista. Segundo Jean-Yves Mérian,

Através do olhar de Raimundo, é o espírito crítico de Aluísio que transparece. O tédio que reina na burguesia ignorante e medíocre, os preconceitos contra os mulatos, os maus tratos que sofrem os escravos são expostos longamente e os retratos dos personagens são verdadeiras caricaturas (MÉRIAN, 1988, p. 230).

Do mesmo modo, tanto em Aluísio como em Alencar, vê-se um diálogo que se situam cronologicamente separados, mas que possuem um espírito crítico em que as personagens se sentem inferiorizadas por serem negras. Primeiramente, vê-se em Raimundo e em Joana a situação constrangedora, em que a sua raça negra, tão bem escondidas em seus passados, revelar em seus futuros toda a dor pela hereditariedade, tanto na personagem de Raimundo e sua mãe negra, quanto na mãe Joana e seu filho branco.

Semelhantemente, também há a perspectiva de duas mães. A primeira, Joana, vende a si mesma como escrava, ainda que já estivesse alforriada, só para que o filho tenha dinheiro para quitar as dívidas do pai de sua amada. A segunda é a mãe de Raimundo, chamada Domingas, que sofreu todas as formas abnegadas de tortura por ter sido amante de seu senhor. Para ambas, foi negada a condição de terem dado a vida a alguém, de terem carregado o feto no ventre, de terem amamentado e cuidado de forma abnegada durante longos anos. Todo o menosprezo e a dor estão vinculados à cor da pele, o que passou a ser motivo de vergonha para inúmeras brasileiras que foram submetidas à condição da escravidão. Tudo isso por serem negras.

Assim, essa mulher negra e escrava teve menosprezada a sua essência mais sublime, a de conceber a vida humana. Desse modo, o leitor sente o impacto da inferiorização racista do pensamento de uma época, tanto na personagem da escrava alforriada de Joana, de José de Alencar, como na personagem de Domingas, de Aluísio de Azevedo. Em ambas reside a vergonha de ter concebido um filho com características brancas, trazendo para a negação da dor de que seus filhos não saibam sua genealogia.

Portanto, Alencar e Azevedo dialogam para espelhar a enorme maioria da população brasileira, que é mestiça, resultado de misturas entre africanos e europeus. É importante destacar que os mulatos descendentes ainda na contemporaneidade, mesmo sendo a maioria no Brasil, continuam a sofrer pelo preconceito de muitos.

Referências

ALENCAR, José de. **Mãe**. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito. 1862.

AZEVEDO, Aluísio. **O mulato**. São Paulo: Ática, 2003.

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

FLORENTINO, Manolo. **Em costas negras**: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro: séculos XVIII e XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GONÇALVES, C. S.; WOLF, J. R.; ALMEIDA, W. C. **Lições de psicodrama**: introdução ao pensamento de J. L. Moreno. São Paulo: Ágora, 1988.

MAGALHÃES, Nathan Matos. **José de Alencar: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará, centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza, 2015.

MAGNOLI, Demétrio. **Uma gota de sangue**: história do pensamento racial. São Paulo: Contexto, 2009.

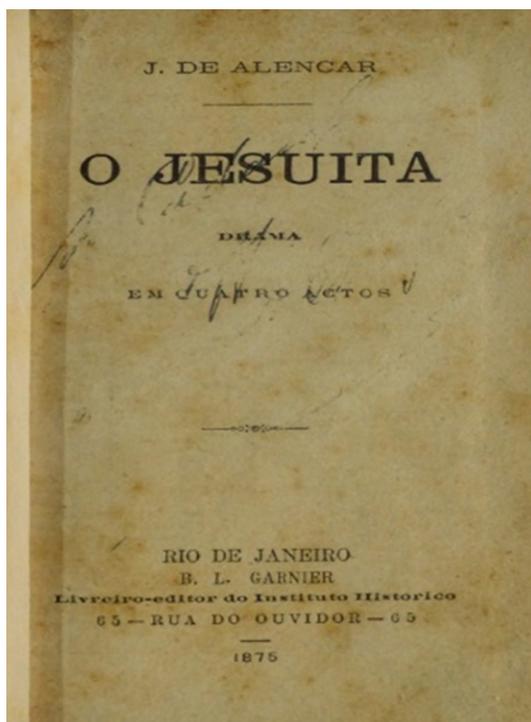
MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo, vida e obra (1857- 1913)**: o verdadeiro Brasil do Século XIX. São Paulo: Editora Garamond, 1988.

O projeto de independência do Brasil n' *O Jesuíta* (1861), de José de Alencar

Denise Rocha

Introdução

Figura 1 – Frontispício de *O Jesuíta*, 1ª edição, 1875, B.L. Garnier



Para José de Alencar e outros escritores do Romantismo, o projeto da literatura nacional deveria buscar, de um lado, as raízes brasileiras, valorizando os indígenas como expressão da raça nativa, evidentes em *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1875), e, de outro, enfatizar as origens da história colonial desde o descobrimento,

como em *O Guarani* (1857), *As minas de prata* (1865 e 1866) e *Guerra dos Mascates* (1871 e 1873).

O drama histórico *O Jesuíta* foi escrito em 1861 por Alencar para as comemorações da Independência do Brasil, em 7 de setembro do mesmo ano, a pedido do consagrado ator João Caetano, que depois recusou o papel do protagonista.¹ Somente 14 anos depois, em 1875, ela foi encenada no Theatro São Luiz. Nesta época, ocorreu a célebre “Questão Religiosa” por causa da intransigência da igreja com o Estado e, portanto, a animosidade contra os religiosos era muito grande.² A consequência foi a rejeição pública de *O Jesuíta*, de Alencar, que teve somente duas encenações.

A ação teatral se passa em São Sebastião do Rio de Janeiro, em 1759, ano da expulsão de padres da Companhia de Jesus de Portugal e das colônias lusas. As causas da proscrição tinham, principalmente, duas bases políticas de dimensão internacional: a primeira, no Brasil, por causa da atuação deles contra a coroa lusa e do boicote de muitos deles no processo de nova demarcação de terras, que ocasionou a eclosão da Guerra dos Sete Povos das Missões (1754 e 1756); e a segunda, em Setúbal e Lisboa, devido ao envolvimento de jesuítas, como o padre Malagrida, na tentativa de assassinato do rei D. José I.³

1 Segundo João Roberto Faria, o artista João Caetano não teria explicado a Alencar o motivo da recusa: Tamanha afronta não poderia ficar sem resposta. [...] 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 a 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 (FARIA, 2009, p. 59).

2 Cerca de 1850, uma nova geração de clérigos no Brasil, influenciada pela presença de missionários estrangeiros, que pregavam uma forma de religião mais espiritualizada e com moral mais restrita, via a intervenção do Estado como um obstáculo à propagação dessa forma de religiosidade. A nova postura eclesiástica era conhecida como ultramontana e seguia os postulados de Roma. No ano de 1864, o Papa Pio X promulgou a *Bula Quanta Cura* e o *Syllabus errorum*, no Brasil, com severos questionamentos ao liberalismo e com condenações às atitudes da maçonaria nacional (FLECK, 2005, nota 2, p. 201).

3 Depois do terremoto de Lisboa, em 1º de novembro de 1755, Gabriel Malagrida, jesuíta italiano, missionário no Brasil e pregador na capital do império, escreveu o opúsculo *O Juízo da verdadeira causa do terremoto que padeceu a corte de Lisboa no primeiro de novembro de 1755*, no qual, de forma indireta, acusava a corte portuguesa de ser responsável pela tragédia,

Tais fatos, a defesa de indígenas, conhecidos genericamente como tapes (guaranis)⁴ na questão das terras missioneiras na América do Sul e a tentativa de regicídio, além da acusação de alguns religiosos contra a monarquia portuguesa, que teria culpa no terremoto que destruiu a capital do reino, em 1º de novembro de 1755, motivaram Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras (Marquês de Pombal, desde 1770), a um funesto decreto: a prisão e a expulsão dos jesuítas do império português, em 1759, bem como o confisco do amplo patrimônio deles.

Na peça de José de Alencar, atuam personagens históricas, como o governador Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela (1685-1763), comandante da equipe demarcadora, de acordo com o Tratado de Madri (1750), que resultou no confronto militar contra os Sete Povos das Missões, bem como José Basílio da Gama (1741-1795), autor do poema épico *O Uruguai*. E são mencionados o rei D. José (1714-1777), o Marquês de Pombal (1699-1782) e os jesuítas italianos, Miguel Ângelo Tamburini (1648-1730), Su-

causada como castigo divino e que deveria ser enfrentada com procissões e exercícios espirituais, segundo Guilherme Marchiori de Assis, no artigo *O processo inquisitorial 8064 de 1761: a trajetória do jesuíta Gabriel Malagrida junto ao Santo Ofício luso* (ASSIS, s.d., p. 521). O padre foi exilado para Setúbal, em 1756, onde continuou com suas pregações contra as iniquidades e teria tido contato com a família dos Távoras, inimigos reais. No dia 3 de setembro de 1758, houve um atentado contra o rei D. José I a mando do Duque de Aveiro e dos Marqueses de Távora: o duque e o casal foram julgados e morreram o patíbulo, bem como dois filhos dos Távoras e outros membros da nobreza. Alguns jesuítas e Malagrida foram acusados de envolvimento na tentativa de regicídio. Em 29 de dezembro de 1760 foi feita a denúncia pelo Conde de Oeiras (Marquês de Pombal) contra o comportamento do padre Malagrida, cujas viagens ao Brasil não eram para catequeses, mas para “espalhar perniciosas ideias”, e “insuflar a liberdade dos índios no Brasil contra suas pregações”, segundo o Processo Inquisitorial 8064 de 1761, p. 14 e 16 (ASSIS, s.d., p. 522-524).

- 4 O conceito Guarani, que significa guerreiro em língua proto-tupi-guarani, segundo o tupinólogo Eduardo Navarro (GUARANIS, s.d., p. 1), foi atribuído a diferentes povos que falavam o idioma homônimo ou dialetos dele, embora tivessem diversidade étnica, linguística e cultural. Alguns grupos tinham os nomes, segundo as denominações de rios e lagos das áreas que habitavam. Nas missões, fundadas pela Província Jesuítica do Paraguai, localizadas nas regiões do Uruguai, Tape e Guairá, havia populações conhecidas como guaranis e outras não pertencentes à etnia guarani. Em *Grupos indígenas e sua distribuição*, Roberto Cohen esclarece que havia três subgrupos oficiais entre os denominados guaranis: os **tapes** (indígenas missioneiros dos Sete Povos) que ocupavam as bacias dos rios Jacuí e Ibicuí a oeste do território atual do RS e o centro da bacia do rio Jacuí; os **arachanes** ou patos (rio Guaíba e parte ocidental da Lagoa dos Patos, parte central e setentrional entre os rios Uruguai e Paraná, ao sul) e os **carijós** (parte sul da margem direita do rio da Prata e o curso inferior do rio Paraná, desde o atual município de São José do Norte até Cananea, sul de SP). (COHEN, 2004, p. 1).

perior Geral da Companhia de Jesus, e Gabriel Malagrida (1711-1759), missionário no Brasil, escritor e pregador em Portugal, que morreu em auto de fé.

O protagonista, Dr. Samuel, médico italiano, que era caridoso e amigo dileto do Frei Pedro da Luz, Reitor do Colégio dos Jesuítas, tinha dois projetos de vida: um, individual, o ingresso de seu filho adotivo, Estevão, no convento dos jesuítas; e outro, coletivo, a libertação do Brasil do jugo colonial luso. No primeiro aspecto, ele combate o amor de Estevão por D. Constância, filha bastarda do governador Gomes Freire de Andrade, o conde de Bobadela, pois almejava que o jovem, como sacerdote, seguisse seus passos na luta política. No segundo aspecto, ele intensificou o seu engajamento em prol da libertação nacional, em 1759, fatídico ano da expulsão dos jesuítas. O médico, que era na verdade um jesuíta de alto escalão, tinha sido denunciado à corte por suas falas em prol da independência brasileira com a reunião de novos povos: os indígenas, representados por Garcia, das missões do Paraguai, e os ciganos da Boemia, liderados por Daniel, que vivia no território nacional.

A notícia para o Frei Pedro sobre a data da proscrição dos jesuítas, 14 de novembro, de 1759, fora enviada por meio de um noviço, que embarcara para o Rio de Janeiro, e trazia um pergaminho com uma mensagem cifrada, escrita pelo padre Gabriel Malagrida. A prisão do jovem religioso no navio foi observada por outro viajante, o capitão espanhol D. Juan de Alcalá, que memorizou a informação e tentou vendê-la ao conde e ao reitor do Colégio dos Jesuítas.

Na data prevista, o Conde de Bobadela, acompanhado de soldados, adentrou o prédio do referido colégio para captura dos religiosos e foi confrontado com a aparição do dr. Samuel. Ele surgiu de hábito, declarando ser o Vigário-Geral da Companhia de Jesus no Brasil e fugindo por uma falsa porta no altar.

O médico Samuel explica a seu filho adotivo, Estevão, sua missão de vida:

SAMUEL - Como tu, Estevão, ignoro de quem sou filho; não tive família; não conheci meus pais; porém nasci no seio desta terra virgem, que me nutriu como mãe; o meu berço embalou-se ao sopro das brisas americanas; os meus olhos abriram-se para contemplar este céu azul e puro. Não sei que perfumes de liberdade respiram as flores destes campos; que voz solene tem o eco destas florestas; que sentimento de independência excita a grandeza deste continente e a amplidão do oceano que o cinge!... Não sei! Mas a primeira ideia que germinou em meu espírito de quinze anos foi a emancipação de minha pátria; a primeira palavra que balbuciou e minha razão foi o nome do Brasil, que para mim os nomes de pai, de mãe, de irmãos, de todos esses ternos afetos que a Providência me negara (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 80).

Tratam-se de imagens de grandiosidade da natureza tropical – céu, florestas, campos, flores e oceano –, expressadas por uma autoridade civil local, que, sendo brasileiro de nascimento, apresenta-se como um renomado médico italiano. Ele mantém profundas relações com outra autoridade, a eclesiástica. Dr. Samuel esclarece a Estevão que, em sua adolescência, imerso em ideias iluministas, como a da preponderância da razão, estava convicto em poder ajudar a libertação de sua pátria, metamorfoseada em uma grande família (pai, mãe e filhos).

Em relação à peça teatral *O Jesuíta*, o crítico Décio de Almeida Prado, no artigo *A evolução da literatura dramática*, avalia:

O jesuíta é um belo drama histórico, arquitetado e realizado de acordo com todas as regras do gênero. E mais: mantém a tensão do princípio ao fim, vai de expectativa em expectativa, de surpresa em sur-

presa, 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 ideia moral, a relação entre os meios e os fins (PRADO, 1971, p. 17).

O objetivo do estudo, “O projeto de independência do Brasil n’ *O Jesuíta* (1861), de José de Alencar”, é delinear o engajamento sociopolítico do Dr. Samuel: desde suas origens de criança órfã até o apoio recebido do antigo Vigário-Geral, Tamburini, que o nomeou secretamente e o enviou para o Brasil para consolidar seu projeto político nacionalista. Este foi interrompido com a ordem de expulsão dos jesuítas, expedida pelo Marquês de Pombal, em 1759. A análise da trajetória do Dr. Samuel será baseada nas reflexões de Stoppino sobre o poder social, imerso na capacidade de influência e persuasão de um médico, frente a pessoas marginalizadas na sociedade carioca – mendigos, ciganos e indígenas –, na segunda metade do século XVIII.

O poder social (Stoppino)

O conceito de poder caracteriza Mario Stoppino da seguinte maneira:

Poder. 1. DEFINIÇÃO. – Em seu significado mais geral, a palavra Poder designa a capacidade ou a possibilidade de agir, de produzir efeitos. Tanto pode ser referida a indivíduos e a grupos humanos como a objetos naturais [...]. Se o entendermos em sentido especificamente social, ou seja, na sua relação com a vida do homem em sociedade, o Poder torna-se mais preciso, e seu espaço conceptual pode ir desde a capacidade geral de agir, até à capacidade do homem em determinar o comportamento do ho-

mem: Poder do homem sobre o homem. O homem é não só o sujeito, mas também o objeto do Poder social. E Poder social a capacidade que um pai tem para dar ordens a seus filhos ou a capacidade de um Governo de dar ordens aos cidadãos (STOPPINO *apud* BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, v. 1, p. 933).

O poder, como fenômeno social, estabelece “uma relação triádica”: “Para definir um certo Poder, não basta especificar a pessoa ou o grupo que o detém e a pessoa ou grupo que a ele está sujeito: ocorre determinar também a esfera de atividade à qual o Poder se refere ou a esfera do Poder”. Portanto, “A mesma pessoa ou o mesmo grupo pode ser submetido a vários tipos de Poder relacionados com diversos campos” (STOPPINO *apud* BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, v. 1, p. 934).

O protagonista de *O Jesuíta*, Dr. Samuel, exerce um amplo poder social, devido à sua profissão médica e às suas atividades caritativas, pois ajuda mendigos que rodeiam a sua casa, entre outros carentes, embora o seu poder também seja político e ideológico, por causa de suas conversas sobre a exploração colonial no Brasil. Tal postura coincide também com a convicção da Companhia de Jesus, envolvida em causas sociopolíticas.

Os jesuítas e os indígenas brasileiros: a expulsão pelo Conde de Oeiras (Marquês de Pombal), em 1759

Figura 2 - José de Anchieta⁵ (1982), de José Ciotti (1898-1991), Colégio Pio Brasileiro, Roma



Durante o reinado de D. José I (1714-1777), de Portugal, e de D. Carlos V (1748-1819), da Espanha, foi executado o Tratado de Madri (1750):⁶ a permuta da Colônia do Sacramento (rio da Prata), de

5 No ano de 1549, vieram os jesuítas para Salvador, na armada do primeiro governador-geral, Tomé de Sousa. Chefiados por Manuel da Nóbrega (1517-1570), eles fundaram a Província Brasileira da Companhia de Jesus. O segundo grupo veio, em 1550, com o primeiro Bispo, dois anos mais tarde, e José de Anchieta aportou, em 1553, ano no qual foi fundada a Província da Companhia, a primeira estabelecida no continente americano, que era independente da Província Jesuítica de Portugal (COMPANHIA, s.d., p. 1). José de Anchieta (1534-1597) escreveu a primeira gramática da língua tupi, poemas religiosos, peças teatrais e uma epopeia. Como Nóbrega e Anchieta, o padre Antônio Vieira (1608-1697) destacou-se como missionário e defendeu os direitos dos indígenas, combatendo sua exploração e escravização. Além de defender os judeus e a distinção entre cristãos-novos e cristãos-velhos.

6 O “Trato de limites das conquistas”, conhecido como “Tratado de Madri”, foi assinado entre D. João V (1689-1750), de Portugal, e D. Fernando VI (1713-1759), da Espanha, em 13 de janeiro de 1750, e ratificado em 26 do mesmo mês, em Lisboa. Durante a execução do pacto luso-espanhol, os reis faleceram e foram sucedidos, respectivamente, por D. José I e por Carlos V. O acordo, que aboliu a linha meridiana estabelecida no Tratado de Tordesilhas (1497), a escritura de Saragoça (1599) e as diretrizes do Tratado de Utrecht (1715), estabeleceu uma nova demarcação de limites entre os territórios coloniais lusos e espanhóis na América do Sul.

Portugal, pelas Missões do Tape (rio Uruguai), da Espanha, conhecidas como os Sete Povos das Missões, e que eram administradas por jesuítas. As coroas lusas e espanholas nomearam dois comissários para executar os trabalhos de demarcação da nova fronteira: Gaspar de Munive León G. Tello y Espinosa (1711-1793), marquês de Valdelírios, e António Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela (1758), governador do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Muitos dos jesuítas se opuseram à troca e incitaram a guerra entre os índios, conhecidos como tapes missioneiros e guaranis missioneiros, e os europeus. O governador comandou as tropas luso-espanholas que venceram as dos nativos, liderados pelos padres da Companhia de Jesus.⁷ [O Conde de Bobadela é personagem de *O Jesuíta*].

A questão indígena sul-americana foi um dos temas da política externa de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Conde de Oeiras, que se empenhou em grandes mudanças no Brasil, conforme Ana Paula Secco e Tânia Conceição do Amaral no artigo *Marquês de Pombal e a reforma educacional brasileira*: ele extinguiu a escravidão dos índios no Maranhão (1753) e em todo o Brasil (1755), além de ter se colocado “contra os proprietários de escravos índios e os jesuítas, que dirigiam a vida das comunidades indígenas nas missões (aldeamentos indígenas organizados pelos jesuítas)”. Além disso, para Pombal:

[...] o afastamento dos jesuítas desta região significava tão somente, assegurar o futuro da América Portuguesa através do povoamento estratégico. O interesse do Estado acabou entrando em choque com a política protecionista dos jesuítas para com os índios e melindrando as relações com Pombal, tendo este fato entrado para a história como “uma grande rivalidade entre as ideias iluministas de Pombal e a educação de base religiosa jesuítica” (SECO; AMARAL, 2006, p. 5).

⁷ As guerras nas missões jesuíticas foram temas de *O Uruguai*, que tem como herói o governador Gomes Freire. Escrito pelo jesuíta José Basílio da Gama (1741-1795), o poema épico foi publicado no ano de 1769, em Lisboa. [Basílio atua na peça de Alencar].

Aos jesuítas eram atribuídas muitas riquezas – fazendas de gado, engenhos de açúcar, escravos e outros tipos de bens, adquiridos por doação etc. –, além de eles terem um grande poder político, conforme destaca Patrícia D. Woolley no artigo *Os jesuítas no setecentos europeu: autoridade, ensino e poder*:

Sobretudo em função do magistério que ministrava, ela converteu-se em símbolo de poder político exercido pela Igreja, que tanto incomodava às novas monarquias absolutistas. E foram justamente esses conflitos de natureza política, tanto quanto as questões filosóficas, que fizeram da Companhia de Jesus um alvo previsível deste período (WOOLLEY, s.d., p. 1).

Com o Decreto Régio de setembro de 1759, o rei D. José I ordenou a expulsão dos jesuítas em todos os territórios portugueses em 1773. O Conde de Oeiras, que já tinha o título de Marquês de Pombal, desde 1770, criou o Diretório dos Índios para substituir os jesuítas na administração das missões; proibiu a discriminação indígena e elaborou uma lei para favorecer o casamento entre eles e portugueses. Em 1773, por ordem do Papa Clemente XIV, a Companhia de Jesus foi expulsa de toda a cristandade.

Figura 3 – Expulsão dos jesuítas no Brasil



O momento final da vida jesuítica no Brasil é tema da peça de Alencar.

O Jesuíta, de José de Alencar: a missão pela libertação do Brasil

Nos anos 1857 a 1861, José de Alencar escreveu sete peças teatrais: *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso* (1857); *O Demônio Familiar* (1857); *O Crédito* (1857); *As Asas de Um Anjo* (1858); *Mãe* (1860); e *O que é o Casamento?* (1861). Enquanto que, nas produções anteriores, os temas eram contemporâneos, *O Jesuíta* (1861) aborda o ano de 1759 e foi encenada no Theatro São Luiz (1875), com o ator José Dias Braga no papel do protagonista.

Figura 4 – Theatro São Luiz, em São Sebastião do Rio de Janeiro



Na obra *José de Alencar e o Teatro*, João Roberto Faria comenta que a peça teve somente duas representações, em 18 e 19 de setembro de 1875: “na noite de estreia, o número e espectadores não chegou a cem e as récitas anunciadas para os dias 21 e 23 de

setembro foram suspensas, pois o Teatro São Luís encontrava-se praticamente vazio” (FARIA, 1987, p. 153). O fracasso teatral foi motivado pelo anacronismo do tema histórico e pelos “ânimos antieclesiásticos” existentes “na corte e pelo papel do protagonista, um jesuíta patriota”, segundo Flávio Aguiar no artigo *Alencar dramaturgo: uma apresentação* (AGUIAR, 1984, p. 174).

A negativa recepção de *O Jesuíta* motivou uma querela entre Alencar e Nabuco. No jornal *O Globo*, foram publicadas as contendas literárias entre o jovem crítico e o consagrado escritor com dois títulos: *Aos Domingos*, de Joaquim Nabuco, e *Às Quintas*, de José de Alencar. Os quatro artigos de Alencar foram publicados na 1ª edição da obra, em 1875, publicação da B. L. Garnier. Em um deles, Alencar explicou o motivo da escrita da peça teatral: “João Caetano mostrou-me desejos de representar um drama brasileiro, para solemnizar a grande festa nacional no dia 7 de setembro de 1861. [...] A honra de fornecer ao grande actor brasileiro a estrutura para uma de suas admiráveis criações, excitou-me a arrostar temerariamente a árdua empresa (ALENCAR *apud* ALENCAR, 1875, p. 210 e 211). Em relação ao tema escolhido, o autor escreveu:

[...] devia o drama inspirar-se nos entusiasmos do povo pela gloria de sua terra natal. Na impossibilidade de comemorar o próprio facto da independência, que por sua data recente, escapava à musa épica, era possível escolher em nossa historia colonial algum episodio que prestasse ao intuito? Qual seria esses episodio? [...] Seria longo dar conta da excursão que lhe fiz pela historia. Pátria a busca de um assumpt; basta dizer que não achei então um facto que me inspirasse o drama nacional, como eu cogitava. Resolvi portanto crea-lo de imaginação, filian-do-o á historia e á tradição, mas de modo que não as deturpasse. Tracei então *O Jesuíta* [...] (ALENCAR *apud* ALENCAR, 1875, p. 211 e 214).

O crítico literário Luiz Leitão escreveu o artigo *O Jesuíta. Drama histórico em 4 actos de José de Alencar*, publicado depois das duas encenações da peça teatral, em 1875:

Qual o fim do *Jesuíta*? Quis o autor rehabilitar a memoria da companhia de Jesus? [...] Nós escrevemos debaixo da impressão da primeira recita da peça e em nós mesmo sentimos um dos grandes intentos do dramaturgo: fazer estremecer a fibra patriótica do povo, rasgar aos olhos do paiz uma das perspectivas do seu passado e, quem sabe, mostrar que assim como Antonio Vieira um seculo antes aconselhava a trasladação da monarchia lusitana para a America, era possível pelo simples progresso do tempo que, na epoca da agitação de todos os espíritos illustrados, na solidão dos claustros brasileiros echoassem muitos anhelos pela emancipação da colônia. [...] Em synthese, O Jesuíta quer dizer a independencia da pátria (LEITÃO *apud* ALENCAR, 1875, p. 201).

Figura 5 – Igreja dos Jesuítas, no Morro do Castelo, Rio de Janeiro (1918). Foto de Augusto da Malta



Em *O Jesuíta: drama em quatro atos*, a ação ocorre no ano de 1759 em três locais: na frente do Convento da Ajuda e no Colégio dos Jesuítas, no Morro do Castelo; e na casa de Samuel. Além dele, seu filho adotivo Estevão e a caseira Inês atuam outros personagens: os religiosos (Frei Pedro da Luz, reitor da Colégio dos Jesuítas, e José Basílio da Gama, noviço); os civis (o governador do Rio de Janeiro, Conde de Bobadela, e sua filha natural, D. Constância de Castro; o cigano Daniel e o índio Garcia) e os militares (o alferes Miguel Correia e o capitão espanhol D. Juan de Alcalá).

A missão do médico Dr. Samuel: proclamação da Independência do Brasil

O órfão brasileiro Samuel, que ingressou e ascendeu na hierarquia da Companhia de Jesus devido ao seu caráter, inteligência e amor à pátria, sonhava, desde os 15 anos, com a independência do Brasil, conforme relatou ao seu filho: “Houve tempo em que julguei não haver impossíveis para o homem”, pois “conhecia o imenso poder dessa vasta associação que se estendia pelo universo, prendendo-o por uma teia de vinte mil apóstolos, como um corpo à cabeça que estava em Roma”. Ciente do poder global dos jesuítas, ele confiou sua ideia ao Vigário-Geral, Miguel Ângelo Tamburini, que o nomeou seu sucessor, de forma secreta para a grande comunidade religiosa, mas com o conhecimento dos superiores. Com autoridade na Companhia, ele retornou ao Brasil formado médico, atividade que exerceu de forma exemplar e caritativa.

O solitário médico, aos 55 anos, recebeu em sua porta um pequeno enjeitado que denominou de Estevão e que desejava que ingressasse na ordem dos jesuítas. Em dois momentos da ação, os dois se confrontam. No primeiro episódio, o jovem criticou o pai, que acreditava poder decidir por sua vida a fim de fortalecer seus planos políticos:

SAMUEL – Quem sou eu?... Não sei, Estevão; talvez um fanático, um insensato, que corre atrás de uma sombra; talvez o autor de uma grande revolução e o arquiteto de uma obra gloriosa. O futuro responderá. Cristo, o enviado de Deus, foi crucificado; Galileu, o mártir da ciência, queimado por herege; Colombo, o inventor do novo mundo, escarnecido por charlatão. Como eles a posteridade dirá o que sou: se um novo apóstolo, se um louco (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 21).

Com tal informação comparativa a homens que foram marginalizados por causa de seus engajamentos em planos diversos – Jesus (espiritual), Galileu (científico) e Colombo (geoestratégico e econômico) –, Samuel, que se coloca como líder político cujo legado somente poderia ser julgado no futuro, sofre com a incompreensão do filho em quem projetara tantos sonhos pessoais: “Rude combate!... Senti que minha coragem vacilava! [...] Ainda que fosse necessário sacrificar a sua vida! Sim a sua vida! O que é a criatura neste mundo senão o instrumento de uma ideia?... Ele amará!... Mas compreenderá, enfim, qual amor é digno do filho desta terra virgem!” (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 23).

Samuel sente que perdia o controle sobre o jovem que não tinha vocação religiosa e desenvolve uma espécie de diálogo com sua pátria humanizada:

SAMUEL - (*Absorto*) – Brasil!... Minha pátria!... Quantos anos ainda serão precisos para inscrever teu nome, hoje obscuro, no quadro das grandes nações?... Quanto tempo ainda serás uma colônia entregue à cobiça de aventureiros, e destinada a alimentar com as tuas riquezas o fausto e o luxo de tronos vacilantes? (*Pausa; arrebatado pela inspiração*) (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 23).

O médico jesuíta critica o decadente sistema da monarquia absolutista europeia e suas colônias, das quais explora os minerais e os comercializa, proporcionando uma vida de luxo e privilégios para um núcleo muito restrito: o da realeza e o da nobreza. Com ideais iluministas, ele critica a tradição monárquica e profetiza para o Brasil: a posse de seu próprio território e suas riquezas que deveriam ser administrados pelo povo local:

Antigas e decrépitas monarquias da velha Europa!...
Um dia compreenderéis que Deus quando semeou com profusão nas entranhas desta terra o ouro e o diamante, foi porque reservou este solo para ser calçado por um povo livre e inteligente (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 23).

Samuel explica ao filho que alguns homens – um jesuíta, um cigano e um indígena – o esperam com papéis especiais no projeto de emancipação do Brasil:

ESTEVÃO – Como eu posso eu sabê-lo, senhor?

SAMUEL – É verdade, ainda ignoras! Estes homens são os três instrumentos poderosos que Deus colocou em minha mão para realização de um grande pensamento. Ei-los... Um velho frade, um pobre cigano, um índio adormecido. Quem diria, vendo estas três criaturas aqui, reunidas neste momento pelo acaso, que elas são as pedras angulares de um majestoso edifício, novo capitólio do alto do qual uma nação poderosa dará leis ao mundo!... Ei-los!... A religião, a miséria, a raça!... E tu, Estevão, tu serás a inteligência que há de dirigi-las, o espírito que as deve animar, a vontade que as governará até que chegado o momento!...

ESTEVÃO – Entendo as vossas palavras, senhor; mas o seu alcance escapa à minha inteligência.

SAMUEL – Aquele hábito, meu filho, quer dizer vinte mil jesuítas espalhados pela terra e dominando a consciência do universo; aquele cigano significa um povo numeroso, proscrito, sem pátria, disposto a morrer por aquele que lhe prometer um abrigo neste mundo onde é estrangeiro; aquele índio simboliza a raça indômita e selvagem da América, pronta a reconquistar a liberdade perdida. Compreendes agora? [...] (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 29).

Representantes da religião, da miséria e da raça, Frei Pedro da Luz, Reitor do Colégio dos Jesuítas, o índio Garcia e o cigano Daniel, respectivamente, representam para Samuel a união entre um religioso da Companhia de Jesus e dois povos sem pátria que poderão viver no Brasil independente.

No segundo episódio do confronto entre pai e filho, que não queria ser jesuíta por amar D. Constança, filha natural do Conde de Bobadela, Samuel esclarece mais sobre o projeto nacional de independência do imenso Brasil, carente de população, que poderá ser albergue para povos sem pátria, como os indígenas e os ciganos:

SAMUEL – Ides ver. Esta região rica e fecunda era e ainda é hoje um deserto; para fazer dela um grande império, como eu sonhei, era necessária uma população. De que maneira criá-la? Os homens não pululam como as plantas; a reprodução natural demanda séculos. Lembrei-me que havia na Europa raças vagabundas que não tinham onde assentar a sua tenda; lembrei-me também que no fundo das florestas ainda havia restos de povos selvagens. Ofereci àqueles uma pátria; civilizei estes pela religião. Daniel, o cigano, era o elo dessa imigração que em dez anos traria ao Brasil duzentos mil boêmios; Garcia, o índio era o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo sua independência. [...] (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 81).

O jesuíta Samuel pensava também em abrigar no Brasil os perseguidos europeus pela sua fé: “os judeus, família imensa e proscrita, corriam a abrigar-me aqui da perseguição dos cristãos; Portugal e Espanha pela intolerância, a Inglaterra pelo protestantismo, a França pelo catolicismo”. Essas nações “lançariam metade de sua população nesta terra de liberdade e tolerância, onde toda a religião poderia erguer o seu templo, onde nenhum homem seria estrangeiro”:

ESTEVÃO – Oh! Eu vos admiro!

SAMUEL – Todos os elementos estavam dispostos; prosseguia na minha obra certo de que, se me faltasse o tempo, tu a continuarias. Em menos de vinte anos o Brasil deixaria de ser uma colônia de Portugal. Eis a missão que te destinava. Deixaste-me só, e estou velho! (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 81).

Imbuído desde os 15 anos em libertar o Brasil do sistema colonial português, Samuel, líder político da Companhia de Jesus, com a missão de reunir excluídos na Europa e na América do Sul no território brasileiro, foi confrontado com sua realidade pessoal, a do filho que tem planos de casamento:

ESTEVÃO – Sois um louco!

SAMUEL – Estêvão!...

ESTEVÃO – Um louco, sim! Já o confessastes, e eu quero acreditá-lo para não julgar-vos antes um demônio que se deleita com o sofrimento de suas vítimas! Concebestes um projeto extravagante, e para realizá-lo todos os meios são bons! A desgraça de um filho a quem educastes, a desonra de uma menina que não vos fez mal, o desespero de ambos; tudo vos parece virtude, tudo vos parece inspirado por Deus!...

SAMUEL – Duvidas de mim, Estevão?...

ESTEVÃO – E vós mesmo não duvidais?... Estás bem certo que a vossa razão gasta pelos anos, não

delira?... que essa grande ideia não seja apenas uma alucinação de vossa inteligência enferma?!...

SAMUEL – Confesso, Estevão. Às vezes interrogo a minha consciência, e pergunto-me a mim mesmo se a destruição de um obstáculo, se a morte de um homem, é um crime ou uma triste necessidade?... Mas a consciência me responde: - “Prossegue; as ideias não se governam como os homens; elas não param em sua marcha; abatem os que se opõem à sua passagem; são os rios que se precipitam para o oceano.”

ESTEVÃO – Basta! Não quero mais ouvir-vos; porque se me convencêsseis que não sois um louco... (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 71).

Como muitos homens predestinados à consolidação de grandes planos políticos, Samuel, aos 75 anos de idade, sente em sua alma a solidão pessoal e familiar. Em sua angústia, conclama o Criador para dar compreensão ao filho à sua obra de independência:

SAMUEL (só) – Meu Deus!... Meu Deus!... Dirá ele a verdade? Esta grande obra, construída dia por dia, instante por instante, será apenas um sonho da imaginação, uma demência do espírito?!... Serei eu um louco?... Não. A luz da razão me esclarece; a mão da Providência me guia!... Eu vejo!... A um aceno meu, um povo se ergue como um gigante e reclama o seu lugar entre as nações ilustres!... A um aceno meu... Sim! Sou apenas um homem, uma criatura fraca e mortal!... Mas não foi um homem que descobriu o novo mundo?... Ele só com a sua vontade e o seu gênio?... Não foi um homem que deu asas ao pensamento e o fez rei e senhor do universo?... Oh! Não! Não sou um louco!... Estêvão há de compreender-me, e perdoar-me! É preciso!... Ainda que destrua metade do que tenho feito!... (*cogita*) (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 72).

Samuel delira em sua utopia, pois acredita ter o poder de fazer um gesto capaz de convocar a marcha de um povo, que, como um gigante acordado, irá segui-lo e exigirá um lugar de destaque no xadrez político das nações livres.

Em *O nacionalismo de José de Alencar em “O Jesuíta” (1875)*, Eliane C. D. Fleck acentuou que o protagonista tinha como objetivo “fazer a independência do Brasil, através de uma revolução contra o domínio português. Mas, antes de se fazer a revolução, era preciso fazer-se nação” (FLECK, 2005, p. 210).

O Brasil como nova pátria de marginalizados: a recepção aos ciganos europeus e aos indígenas das missões do Paraguai

Em São Sebastião do Rio de Janeiro, no ano de 1759, Samuel conseguiu reunir representantes de dois povos, relegados a segundo plano em suas próprias pátrias, que o ajudariam a preparar o levante contra a monarquia portuguesa. No entanto, depois do cerco inicial do Conde de Bobadela ao Colégio dos Jesuítas e da chegada da notícia cifrada do padre Malagrida sobre a expulsão dos jesuítas do Brasil, no dia 14 de novembro, o médico jesuíta os avisou que os planos tinham mudado. O cigano Daniel disse que havia cerca de 20.000 homens deles no Brasil e que muitos outros já teriam deixado a Boêmia e estariam a caminho da Espanha rumo ao Brasil. Relatou ainda que 5.000 encontravam-se nas cercanias da capital, prontos para intervir:

DANIEL – Podíeis contar com vinte mil homens dispostos a conquistar uma pátria. Basta um ano para reuni-los no lugar que determinardes. Dizei uma palavra!

SAMUEL – Não; ainda não é tempo; ainda não chegou o momento em que esta terra deve abrir o seio de mãe, onde vossos irmãos vagabundos des-

cansarão da longa peregrinação pelo que têm feito pelo mundo. Eu vos prometi uma pátria. Juro que a tereis, uma bela e nobre pátria. Filhos da Ásia, achareis nela o sol do Oriente com todo o seu esplendor, a natureza em sua pompa, a vida cheia de força, de poesia de liberdade! Mas esperai!

DANIEL – Esperaremos. Quem tem esperado séculos, não conta alguns anos que faltam ainda... (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 38).

Samuel incentivou-o a continuar com a imigração de seu povo para o Brasil em busca de asilo até chegar a 100.000 ou a 200.000 emigrantes:

DANIEL – Não tardará muito esse dia. Em menos de cinco anos não haverá em toda a Europa um só filho da Boêmia. Nossa raça proscrita, dispersa, se refugiará neste canto do mundo, que será para ela a terra de redenção. Só pedimos um solo onde plantar nossa tenda (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 38).

Ao indígena Garcia, representante das missões do Paraguai, Samuel incentivou a regressar a sua terra, esperando um chamado futuro: “A desgraça pesa sobre esta casa; mas espero que não vos atacará. Voltai ao Paraguai; e dissei a vossos irmãos que ainda não chegou o momento de reconquistarem a sua independência” (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 77).

A proscrição da Companhia de Jesus (1759) e o final dos planos de independência do Brasil

A expectativa pela chegada do governador, o Conde de Bobadela, ao Convento e ao Colégio dos Jesuítas, para confiscar o tesouro e aprisionar os religiosos a fim de consolidar a legislação

expedida pelo rei D. José, apoiado nos projetos do Marquês de Pombal, era intensa.

No dia 13 de novembro de 1759, quando tropas militares cercavam o convento, a fim de impedir fugas, o reitor e o médico conversavam preocupados:

FR. PEDRO – O perigo não me assusta, Samuel; porém ainda duvido que as vossas previsões se realizem. O marquês de Pombal, com toda a sua audácia, não se animava a ofender o poder de Roma. (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 61).

SAMUEL – Não o ofendeu. Frei Pedro, comprou-o. Roma já foi a rainha do universo; hoje é apenas uma messalina que se vende ao ouro do estrangeiro.

FR. PEDRO - Contudo! O Instituto não podia ser indiferente.

SAMUEL – O tempo em que o Instituto lutava com o Papa e os soberanos passou; os gerais Santo Inácio de Loyola, Francisco de Bórgia e Cláudio Acquaviva não tiveram sucessor (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 62).

O reitor acreditava que o Marquês de Pombal não iria afrontar a força política papal, a qual havia consentido na fundação da ordem dos jesuítas (o instituto) e em sua implementação em Portugal. O médico Samuel, entretanto, acusava Roma, antes com poder universal, de ter se degradado e se vendido a uma força estrangeira, bem como lamentava a falta de uma forte sucessão na Companhia de Jesus, depois de Loyola, Bórgia e Acquaviva.

O Conde de Bobadela, acompanhado do alferes Miguel Correia e soldados, chegou ao convento, em cumprimento da ordem d'El Rei. Em conversa com o reitor a respeito das consequências “da ordem rebelde e ambiciosa, que, traindo o instituto do seu fundador e a santidade de sua missão, abusa da hospitalidade que lhe concedem os reis de Portugal e do poder que eles lhe confe-

riram em bem da religião, para conspirar contra a majestade”, o conde fez advertências. O superior da ordem o contestou, enfatizando a legitimidade do julgamento de Deus, que conhecia a inocência deles, e recusando a legitimidade do julgamento dos “reis da terra”. A autoridade brasileira enfatizava que estava à procura das riquezas dos jesuítas:

CONDE – A sua punição vai cair sobre vossas cabeças. O convento está cercado; tenho-vos a todos em meu poder; nenhum me escapará!

FR. PEDRO – São escusadas essas precauções; nenhum dos que vedes aqui, ministros da religião, abandonará a casa do Senhor, onde o seu dever lhe manda que permaneça.

CONDE – Para guardar as riquezas que tendes acumulado nos vossos cofres!...

FR. PEDRO – A riqueza que possuímos é uma consciência tranquila.

CONDE – Faltais à verdade, reitor. Neste convento existe um tesouro avultado, que tantas lágrimas custou aos órfãos e às viúvas de quem os extorquistes.

FR. PEDRO – Os objetos de valor que existem nesta casa são os vasos e as sagradas imagens que servem ao culto do Senhor.

CONDE – Dizei que servem antes para conspirar. Mas iludiram-se! A Providência vela sobre o trono de Portugal e sobre o ministro poderoso que o defende contra a vossa audácia. Ordeno-vos que me entregueis esse tesouro. (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 63).

Em conversa entre o conde, o reitor e o médico, este declarou ser o Vigário-Geral da Companhia de Jesus no Brasil, mostrando o documento de sua nomeação e causando perplexidade em todos. Ciente de seu poder espiritual e político, ele prosseguiu:

SAMUEL – O rei de Portugal e os príncipes da cristandade falam-nos de pé e com a cabeça descoberta. Tirai vosso chapéu, conde de Bobadela!

CONDE – Hei de humilhar vossa arrogância; todo o poder da ordem não vos salvará. Revelai o segredo de que sois sabedor, ou entregar-vos-ei ao braço secular, como rebelde e desobediente às ordens régias (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 64).

O médico jesuíta Samuel não expressou medo diante da iminente prisão: “Estou habituado a ver a morte de perto! Apóstolo da milícia de Cristo, nos desertos desta América e entre os selvagens, só e sem armas, também aprendi a encarar o perigo, como vós soldado do rei, nos campos da batalha” (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 64). O conde retrucou que não sentiria remorso em punir “inimigos da religião”.

Na aurora do dia 14 de novembro, o reitor dizia a Samuel que acreditava que o conde respeitaria o “caráter sagrado” da ordem dos jesuítas e não invadiria o convento. Resignado, ele contesta: “Isso de nada vale. O Conde de Bobadela sabe que a minha existência é um obstáculo ao engrandecimento da monarquia portuguesa, e há de procurar remover esse obstáculo; mas estou tranquilo; aguardo a minha sorte (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 74). Mais tarde, as duas autoridades mantêm uma tensa conversa:

SAMUEL – Vou a Roma, onde não chega nem o braço de vosso rei, nem a cólera de vosso ministro.

CONDE – Esperais escapar-me, rebelde, depois de terdes ousado conspirar contra o vosso rei? Esperais que vos deixe continuar livremente a forjar nas trevas o vosso plano. Oficial, apoderaí-vos deste homem! [...]

SAMUEL – Tranquilizai-vos, meu filho; o poder de Deus me defende! (*ao conde*) Que quereis de mim?...

O frade, o jesuíta?... (*Tira o hábito e lança-lho aos pés*) Ei-lo; é um hábito? Podeis rasgá-lo; mas a ideia não morrerá, não! Ela fica plantada no solo americano; cada homem que surgir do seio desta terra livre será um novo apóstolo da independência o Brasil!

CONDE – Impostor! (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 83).

Acusado de conspiração real, Samuel, que acredita ter lançado uma semente de liberdade em solo nacional, profetiza sobre o futuro do Brasil e sua independência do jugo português:

SAMUEL – Conde de Bobadela, governador do rei de Portugal, eu te emprazo para daqui a um século. Á voz possante de um povo saudando a sua liberdade, a tua sombra se erguerá do túmulo para admirar esse império que a Providência reserva a altos destinos. Não vês que o gigante se ergue e quebra as cadeias que o prendem? Não vês que o velho tronco de reis-heróis, carcomido pela corrupção e pelos séculos, há de florescer de novo nesta terra virgem, e aos raios deste sol de criador?... Oh! Deus me ilumina!... Eu vejo!... Além... no futuro... Ei-lo!... Brasil! Minha pátria!... (ALENCAR, s.d., v. 2, p. 83).

No artigo *A expulsão da Companhia de Jesus do Brasil na visão de um escritor romântico e nacionalista do século XIX*, Eliane C. D. Fleck explica que o personagem jesuíta é “uma figura literária através da qual José de Alencar pretendia sensibilizar o leitor e o espectador para a exaltação da Nação, apresentado como um homem, a um só tempo, virtuoso e ousado, pode escapar ao destino reservado aos membros da Companhia de Jesus, em 1759” (FLECK, 2009, p. 124).

Considerações finais

Para Valdeci R. Borges, no artigo *Lutas de representação: combates de José de Alencar por uma narrativa ‘moderna’ e brasileira*, o teatro realista dele tinha como finalidade “educar o povo e construir a nação, problematizando e discutindo questões sociais num viés socializador e pedagógico” (BORGES, 2006, p. 65-84).

Em *O Jesuíta* (1861), José de Alencar enfatiza o projeto nacionalista de um religioso que vivia como um médico, Dr. Samuel, o qual ajudava os mais necessitados, mas era o Vigário-Geral. Escrita por encomenda, a peça evoca nos leitores/espectadores a participação de membros da Companhia de Jesus no processo de independência do Brasil, bem como a perseguição e expulsão deles de Portugal e de seus domínios coloniais em 1759.

O estudo “O projeto de independência do Brasil n’*O Jesuíta* (1861), de José de Alencar” destacou a figura do protagonista cujas atividades, além das profissionais, revelam o poder social (Stoppino): um tipo de força, influência e capacidade retórica e de liderança que conseguiu persuadir ciganos e indígenas a acreditarem na utopia brasileira: a de uma Pátria independente de Portugal e berço para marginalizados.

Referências

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

ALENCAR, José de. *O Jesuíta*. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. v. 2. Disponível em: <https://www.teatronaescola.com/index.php/banco-de-pecas/item/o-teatro-completo-de-jose-de-alencar-vol-2-jose-de-alencar>. Acesso em: 11 nov. 2019.

ALENCAR, José de. O Teatro Brasileiro. A propósito do Jesuíta. *In*: ALENCAR, José de. **O Jesuíta**: drama em quatro actos. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. p. 203-229. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242825>. Acesso em: 11 nov. 2019.

ANTÔNIO VIEIRA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Vieira. Acesso em: 15 nov. 2019.

ASSIS, Guilherme Marchiori de. O processo inquisitorial 8064 de 1761: a trajetória do jesuíta Gabriel Malagrida junto ao Santo Ofício luso. **Anais do VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est.** p. 513-533. Disponível em: [file:///C:/Users/ACER/Downloads/18062-Texto%20do%20artigo-50863-1-10-20171114%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/ACER/Downloads/18062-Texto%20do%20artigo-50863-1-10-20171114%20(2).pdf). Acesso em: 15 nov. 2019.

BORGES, Valdeci R. Lutas de representação: combates de José de Alencar por uma narrativa ‘moderna’ e brasileira. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, nº 13, p. 65-84, jul./dez. 2004.

COHEN, Roberto. **Grupos indígenas e sua distribuição.** 13 jan. 2004. Disponível em: <http://www.paginadogaoucho.com.br/indi/grupo.htm>. Acesso em: 15 nov. 2019.

COMPANHIA DE JESUS NO BRASIL. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_de_Jesus_no_Brasil. Acesso em: 15 nov. 2019.

EISENBERG, José. **As missões jesuíticas e o pensamento político moderno.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

FARIA, João Roberto. Alencar dramaturgo: uma apresentação. **Rev. de Letras**, v. 1, nº 29 (2), p. 54-61, jan./jul., 2009.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

FLECK, Eliane C. D. A expulsão da Companhia de Jesus do Brasil na visão de um escritor romântico e nacionalista do século XIX. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, a. 170 (443), p. 97-130, abr./jun. 2009.

FLECK, Eliane C. D. O nacionalismo de José de Alencar em “O Jesuíta” (1875). **Sociohistórica**, nº 17-18, p. 199-213, 2005.

GABRIEL MALAGRIDA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Malagrida. Acesso em: 15 nov. 2019.

GOMES FREIRE DE ANDRADE. 1 ° Conde de Bobadela. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gomes_Freire_de_Andrade,_1.%C2%BA_Conde_de_Bobadela. Acesso em: 15 nov. 2019.

GUARANIS. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guaranis>. Acesso em: 15 nov. 2019.

LEITÃO, Luiz. O Jesuíta. Drama histórico em 4 actos de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. **O Jesuíta**: drama em quatro actos. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. p. 187-202. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242825>. Acesso em: 15 nov. 2019.

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.

SECCO, A. P.; AMARAL, T. C. **Marquês de Pombal e a reforma educacional brasileira**. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/periodo_pombalino_intro.html. Acesso em: 15 nov. 2019.

STOPPINO, Mario. Verbete Poder. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Coord. de trad. de João Ferreira, rev. geral de João Ferreira e Luis Guerreiro P. Cacaís. 11. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, v. 1, p. 933-942, 1998.

VAINFAS, Ronaldo (Dir.). **Dicionário do Brasil colonial (1500-1889)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

WOOLLEY, Patrícia D. Os jesuítas nos setecentos europeu: autoridade, ensino e poder. **Revista Cantareira**, Universidade Federal Fluminense, 6.ed. on-line. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27817/16224>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Iconografia

Figura 1 - Frontispício de *O Jesuíta*, 1ª edição, 1875, B.L. Garnier. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=198929&ctd=1&tot=&tipo=>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Figura 2 - José de Anchieta (1982), de José Ciotti (1898-1991), Colégio Pio Brasileiro, Roma. Disponível em: <https://www.jesuistasbrasil.org.br/2014/04/03/padre-jose-de-anchieta-e-proclamado-santo/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Figura 3 - Expulsão dos jesuítas no Brasil. Disponível em: <https://ocaisdamemoria.com/2017/01/12/1759-marques-do-pombal-manda-expulsar-os-jesuitas-de-portugal/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Figura 4 - Igreja dos Jesuítas, no Morro do Castelo, Rio de Janeiro (1918). Foto de Augusto da Malta. Disponível em: <https://www.riodejaneiroaqui.com/figuras1/igreja-dos-jesuitas-morro-do-castelo-1918.jpg>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Figura 5 - Theatro São Luiz, em São Sebastião do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatro-Xperiodo.asp?cod=86&cdP=19&tipo=Imagem>. Acesso em: 15 nov. 2019.

A representação dos perfis masculinos em *As Asas de Um Anjo*

Renato Drummond Tapioca Neto

No dia 23 de julho de 1858, o *Diário do Rio de Janeiro* noticiava aos seus leitores a proibição da peça em 4 atos, prólogo e epílogo, *As Asas de Um Anjo*, da autoria de José de Alencar, por ordem de “Sua Excelência o Sr. Dr. Chefe Polícia”. O texto deveria ser reconsiderado pelo Conservatório Dramático. A proibição da comédia, após sua terceira apresentação no teatro Ginásio Dramático, ocorreu depois de ter sido publicada no mesmo jornal, dias antes, uma análise do enredo feita por um certo senhor “X. P.”, na qual lhe pareceu que “a dignidade do palco sofreu com o desenvolvimento da cena de lupanar entre o pai e a filha, que bastaria esboçá-la...” (AGUIAR, 1984, p. 128). A reação da polícia causou bastante indignação não só ao autor da peça, como também em outros intelectuais do período.

Um amplo debate se seguiu na imprensa, liderado por nomes como Francisco Otaviano, Sousa Ferreira e Quintino Bocaiúva. Ferreira, por exemplo, se pronunciou “em nome de nossa nascente literatura contra a interferência da polícia em questões literárias”. Em nota de repúdio publicada no *Diário* do dia 27/06, ele acrescentava que “a polícia quis intervir em uma questão literária, e pronunciou-se contra a escola realista, a que pertence em parte o drama do Sr. Dr. José de Alencar” (FARIA, 1987, p. 89)¹.

¹ Em nota de 24 de junho, publicada no *Correio Mercantil*, Francisco Otaviano se pronunciou contra a “injustiça” da censura ao dramaturgo, dizendo que “as frases mais arriscadas da protagonista só podem arrepiar aos que não atendem à situação em que ela se acha” (FARIA, 1987, p. 89). Já Quintino Bocaiúva, em artigo publicado no *Diário* do dia 28 de junho, afirmou o seguinte: “o ato da polícia na corte, despossuindo o autor da composição de uma propriedade tão sagrada e inviolável, como a propriedade territorial, como o capital ou como o invento do industrial, é um ato absurdo, ilegal, atentatório das leis pátrias” (FARIA, 1987, p. 89-90).

Com efeito, o próprio autor, num longo artigo que depois foi utilizado como prefácio à primeira edição impressa de *As Asas de Um Anjo* (1858), ressaltava a incoerência do veto da polícia, quando, meses antes, o mesmo órgão havia aprovado a dramatização da peça para o grande público:

Ninguém ignora que uma composição dramatica qualquer não póde ser levada áscena nos theatros desta corte sem duas formalidades essenciaes: a licença do Conservatorio, e a permissão da policia. Ambas estas formalidades foram preenchidas na comedia *As Azas de Um Anjo*; o despacho do conservatorio é de 14 de janeiro, e o visto da policia de 25 de maio do corrente anno. [...] A prohibição da comedia depois de ter subido tres vezes á scena e sem nenhuma manifestação reprovadora da parte do público, importa pois não só uma censura muito direta a uma corporação como o Conservatorio-Dramatico, que não é subordinado á policia; como uma contradicção com o acto anterior; pois quando uma autoridade põe o seu visto em qualquer papel, é presumida haver lido e tomado conhecimento do conteúdo (ALENCAR, 1860, p. VIII-IX)².

Reagindo dessa forma, José de Alencar expunha em nota, publicada no *Diário* do dia 23/06, não apenas sua indignação ante o veto policial, como também se delongava ao se eximir das acusações de imoralidade, feitas “por alguns espectadores demasiadamente escrupulosos”, como o senhor “X. P.”, que teriam supostamente dado motivo para a proibição da peça³.

2 Optei por manter a grafia original da edição de 1860 de *As Asas de Um Anjo*, em vez de adaptar o texto para a gramática atual. Doravante, todas as citações extraídas da peça, bem como do texto de 1858 que serve de prefácio à edição, manterão a mesma ortografia.

3 Segundo Raimundo de Menezes, não sabemos se havia motivos subalternos ou não para a proibição da peça. O autor é da opinião de que “a polícia agiu por excesso de zelo, levada, sobretudo, pelos protestos de alguns espectadores muito escrupulosos, ou de espírito estreito e retrógrado. Mas sua atitude foi de qualquer forma lamentável por colocá-la em contradição com a decisão anterior” (MENEZES, 1977, p. 143).

Baseando-se na aceitação do público a peças de autores estrangeiros, como *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, *Marion Delorme*, de Victor Hugo, e *As Mulheres de Mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, José de Alencar criou a sua própria versão para a história da prostituta regenerada, redimida pelo amor oferecido por um homem da sociedade. A peça *As Asas de Um Anjo* narra a trajetória de Carolina, uma moça de 18 anos, proveniente de família humilde, que se deixa seduzir pela promessa de uma vida faustosa nos salões e teatros da corte, caindo assim nos braços do opróbrio. De mulher amasiada, a protagonista se transforma numa prostituta de luxo, passando a escarnecer de todos os homens que lhe prestavam veneração. Findado o momento de esplendor para a cortesã, ela conhece a degradação e a miséria associada ao vício, que culmina na tentativa de sedução não concretizada por parte de seu pai, que bêbado não reconhece a própria filha doente. Com a ajuda de amigos e do homem que era alvo de seu afeto, Carolina encontra a expiação para seus pecados em um casamento de aparências, tirando alento para a existência no cuidado da filha que tivera do seu primeiro amante. A possibilidade de incesto e de reintegração da prostituta no seio da família foram, então, os motivos que teriam levado a política a suspender a encenação da peça, dando assim assunto para os jornais da época.

Uma vez que histórias com enredo semelhante, escritas por autores estrangeiros, haviam sido dramatizadas nos teatros nacionais, José de Alencar demonstrava seu furor ao afirmar que “esquecia-me porém que tinha contra mim um grande defeito, e era ser a comedia produção de um auctor brasileiro e sobre costumes nacionaes”, pois “o véo que para certas pessoas encobre a chaga da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria realidade” (ALENCAR, 1860, p. X). A intenção de Alencar, conforme expõe na defesa de sua obra, era apresentar o vício castigado pelo próprio vício, tendo como base a experiência da prostituição na corte e suas consequências para as famílias, não apenas para os seus responsáveis, como também para aqueles

que faziam uso do comércio do prazer nas ruas do Rio de Janeiro. Recorrendo ao modelo francês, o autor ressalta a ação moralizante da sua obra, ao dizer que “Victor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a na *Dama das Camélias*; eu moralisei-a nas *Azas de Um Anjo*; o amor, que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martyrio de Carolina” (ALENCAR, 1860, p. XVII). Por outro lado, apesar das diferenças entre as três protagonistas apontadas por Alencar, João Roberto Faria (1987, p. 80) esclarece que existe um elemento que as aproxima: elas são capazes de amar e também de demonstrar esse amor.

Para Valéria De Marco (1986), a defesa de José de Alencar, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* e depois na edição impressa da peça, oferece subsídios importantes para se entender os aspectos de composição de suas obras: a função moralizante da literatura, que busca representar e discutir os costumes da sociedade vigente. Segundo De Marco, o crítico redefinia assim os conceitos de tema, personagem e linguagem:

A obra seria moralizadora porque tematiza o vício apresentado pela sociedade para corrigi-lo e para puni-lo. Deve-se ressaltar que, nesse momento, Alencar entende o tema como um elemento que se define através da estruturação do texto. Essa concepção está implícita em toda a análise e em função dela se desenvolvem as considerações sobre os demais elementos de composição: personagem, linguagem, ação e jogo cênico. Talvez por isso, use conceitos mais amplos – tais como “pensamento”, “ideias”, “teses” – para referir-se à temática da obra. Quanto à ação e ao jogo cênico (entendido como expressão da ação na linguagem teatral), Alencar analisa-os em relação às teses que a peça quer apresentar. Estas se manifestam e se concretizam na estruturação da ação. Em função disso, a personagem define-se como encarnação da ação, de uma ideia social (DE MARMO, 1986, p. 27).

A linguagem da obra, segundo o autor, seria um dos elementos-chave para que o aspecto moral de seu texto fosse mantido. Alencar esclarece que existiam em todas as línguas dois dialetos diferentes: o primeiro, usado pela chamada “boa sociedade”, mais polido e decente; e o segundo, utilizado pelas classes que ele se refere como “sem educação”, portanto uma linguagem baixa. Sendo *As Asas de Um Anjo* composta na “linguagem fina da sociedade”, o autor apontava assim para qual tipo de público sua obra se destinava, denotando também seu caráter elitista, aspecto esse que ele utiliza como escudo para se eximir de qualquer acusação de imoralidade. Assim, a linguagem polida à qual se refere Alencar, teria por função ocultar a indecência do vício, ao mesmo tempo em que a denunciava; silenciar sobre os mistérios do amor, ao passo em que os punha em evidência.

Muito já se escreveu sobre a polêmica da proibição de *As Asas de Um Anjo* e sobre o perfil de Carolina, sua jornada pelo mundo do vício e da prostituição, até alcançar a expiação de seus pecados num casamento não consumado e a salvação através do exercício da maternidade, considerada pelos naturalistas como o destino da mulher⁴. Por outro lado, muito além de apresentar a versão brasileira para o enredo europeu da prostituta regenerada, José de Alencar apresenta também aos seus leitores uma série de perfis masculinos, que são o nosso foco de estudo neste capítulo.

A análise das personagens nas *Asas de Um Anjo*, por sua vez, nos permite compreender um pouco sobre os papéis de gênero estabelecidos na sociedade brasileira de meados do século XIX⁵,

4 Sobre a prostituição na obra de José de Alencar, Valéria de Marco, em *O Império da Cortesã* (1986), realiza uma interessante análise comparativa do romance alencariano com a literatura francesa do mesmo período para observar de que forma a figura da prostituta em Alencar poderia ser um reflexo do modelo europeu. Com efeito, a fortuna crítica em torno das obras do autor é bastante diversificada. No livro *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis* (2008), por exemplo, Luis Felipe Ribeiro analisa as representações femininas nas obras de Alencar e Machado, observando como os espaços simbólicos femininos foram construídos por oposição ao universo masculino.

5 De acordo com Michelle Perrot, “existe um discurso dos ofícios que faz a linguagem do trabalho uma das mais sexuadas possíveis. Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e

bem como as ideias de masculinidade, plasmadas na obra pela pena do autor, um homem branco dentro de uma sociedade escravocrata, oriundo de uma elite intelectual e política, que escrevia principalmente para a classe da qual fazia parte. Na opinião de Joan Scott (1995, p. 13), o uso da categoria “gênero”, por sua vez, rejeita as explicações do “determinismo biológico implícito no uso dos termos sexo ou diferença sexual”, introduzindo assim a ideia de que a desigualdade dos lugares sociais e espaços que deveriam ser ocupados respectivamente por homens e mulheres são construídos pela sociedade.

Não obstante, entro de acordo com o pensamento de Ana Carolina Eiras Coelho Soares (2012) ao afirmar que não pretendo neste texto utilizar a categoria gênero para tomar *As Asas de Um Anjo* como um documento histórico fidedigno, definidor das relações entre os sexos e dos papéis sociais que deveriam ser desempenhados por homens e mulheres. Assim como Soares, importa-me antes disso interpretá-lo como “parte de um projeto maior que visa à construção de modelos, hábitos e costumes adequados à noção de civilização considerada nos padrões europeus da época” (2012, p. 71).

Sob essa perspectiva, as obras de José de Alencar se constituem num testemunho possível desse universo de sociabilidades, principalmente se levarmos em consideração o projeto literário do autor, que enxergava na literatura um retrato da sociedade, no qual seus leitores poderiam se identificar por meio das descrições de ambientes e personagens inseridos na narrativa. Assim sendo, as obras de Alencar, incluindo *As Asas de Um Anjo*, podem servir como “modelos orientadores dos gêneros para que seus desejos, motivações e comportamentos estivessem em consonância com

os tecidos” (1992, p. 178). A própria política havia contribuído para acentuar essa interpretação dos papéis masculinos e femininos ao distinguir as categorias “produção”, “reprodução” e “consumo”. Nesse caso, caberia ao homem assumir a primeira, enquanto a mulher ficara com a terceira. A segunda (a da reprodução), contudo, seria tarefa de ambos.

as expectativas e aspirações de uma elite de um país ‘verdadeiramente’ civilizado” (SOARES, 2012, p. 71).

Dessa forma, a utilização da peça *As Asas de Um Anjo* como recurso para o estudo do tempo vivido possibilita um olhar mais dinâmico sobre o passado. Na opinião de Richard Miskolci (2012, p. 97), “a análise da literatura que lida com espectros auxilia em uma melhor compreensão da relação entre história, subjetividade e vida social”. Assim sendo, e sem deixar de levar em consideração o caráter ficcional do teatro oitocentista, ele pode, por outro lado, constituir-se numa fonte importante para se entender o período no qual foi escrito, possibilitando-nos, dessa forma, entrar no campo de estudo das representações⁶. Segundo Roger Chartier (1991, p. 184), representação pode ser entendida com “a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga”. O uso desta categoria de análise, por sua vez, permite-nos compreender como José de Alencar ressignificou as imagens do vício e do desejo, aplicados à personagem Carolina, transformando-a em expoente no comércio do prazer voltado para os homens das classes mais abastadas da corte. Ao mesmo tempo, ele procurava desvelar o lugar que tais mulheres ocupavam na sociedade vigente, embora sempre fazendo uso de uma linguagem “polida”, como o próprio autor esclarece no texto de 1858, o que lhe possibilitaria dar um tratamento mais “decente” ao tema de sua peça.

6 Nesse caso, História e Literatura podem se aproximar em alguns aspectos, principalmente por seu caráter narrativo e pela representação da realidade nelas contida. Enquanto a história busca nas fontes elementos que corroborem para uma interpretação do passado, a literatura, por sua vez, trilha o caminho da verossimilhança, onde as possibilidades de se “captar” o real são mais amplas do que aquelas permitidas ao historiador. Todavia, Michel de Certeau, em capítulo publicado no livro “História: novos problemas” (1988), destaca que o historiador também se vale de estratégias ficcionais, ao selecionar ou rejeitar materiais, organizar um enredo, ou escolher as palavras e metáforas mais adequadas para o seu trabalho. Assim, ele entra em acordo com o pensamento de Hayden White, autor de *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX* (2008), para quem o historiador está determinado a escolher um ou outro dos variados meios de explicação argumentativa para elaborar a sua narrativa e assim convencer o leitor daquilo que escreve.

Com efeito, não interessa ao autor de *As Asas de Um Anjo* esmiuçar para o leitor as condições de vida, exploração e, em alguns casos, de escravidão das prostitutas no Rio de Janeiro⁷. Antes disso, ele se preocupa em narrar os motivos que teriam levando uma moça pura como Carolina, anjo de inocência, a perder as suas asas e mergulhar fundo no mundo do vício, induzida por homens que, por um momento, se beneficiaram dos favores prestados pela jovem.

Ao longo da segunda metade do século XIX, a prostituição no Brasil foi tolerada pelas autoridades públicas como um “mal necessário”, a despeito da perseguição policial e sanitária que foi feita a essa prática. Esse jogo de ambiguidades, que acirrou os debates acerca do meretrício no período imperial, apontava a mulher como principal responsável pela manutenção do comércio sexual⁸. A imagem da prostituta foi sendo construída de forma vil pelo discurso médico, literário e jurídico, na borda de instituições como a Família, o Estado e a Igreja, que relacionavam o comércio do prazer ao vício, o não trabalho e como principal foco de doenças venéreas. Na sua obra, porém, José de Alencar apontava também os homens como contribuintes, senão diretamente responsáveis, pela manutenção do meretrício na capital. Daí a importância de um texto como *As Asas de Um Anjo*, que nos possibilita entender como a imagem do vício ligado à prostituição foi traduzida para o público oitocentista.

7 Na opinião de João Roberto Faria, em vez de discutir o universo em que viviam as cortesãs do Rio de Janeiro, “Alencar procura incutir no espírito do espectador/leitor as vantagens de se viver numa sociedade moralizada, formada pelos conjuntos das famílias modernas” (FARIA, 1987, p. 83).

8 O imaginário da prostituta como “mal necessário”, vítima social da pobreza e da violência, conforme defendiam os médicos e higienistas do século XIX, começou a ser problematizado nas décadas de 1980 e 1990. Por meio da análise de textos literários, teses de medicina, processos jurídicos e notícias de jornal, autoras como Magali Engel (2004), Margareth Rago (2008), Lená Medeiros de Menezes (1992) e também Luiz Carlos Soares (1992) destacaram a figura da prostituta não como vítima, e sim como sujeito histórico, oferecendo com isso embasamento para a elaboração de pesquisas seguintes.

Os perfis masculinos em *As Asas de Um Anjo*

A trajetória de Carolina também pode ser comparada com a de um anjo decaído que, expulso do paraíso, representado pelo seio da família, da religião e dos bons costumes, é lançado ao “inferno” da prostituição. No enredo da peça, caberia então a um homem digno como Luiz, enobrecido pelo trabalho honesto, o papel de resgatá-la do abismo do tártaro e alçá-la novamente à sua antiga posição celeste, ato que se consuma apenas quando Carolina aceita o seu papel de mãe. Sobre a protagonista de sua peça, Alencar diz no texto-defesa de 1858 que:

Carolina, a protagonista, é um typo que me esforcei por copiar; não é uma criação minha. Um crítico bastante benévolo chamou-lhe um retrato *d'après-nature*; se assim é consegui o meu intento apresentando a realidade da vida, e descrevendo a lucta da mulher que esqueceu os seus deveres contra a sociedade que a despreza. [...] Esta menina pobre excitada pela leitura de romances e pela imagem do luxo, desdenha o amor puro de seu primo, e é seduzida por um moço rico que lhe acaba de perder a imaginação; desse primeiro erro nascem outros como consequencias necessarias e fataes; ella percorre todos os degráos da escala desde a pobreza até ao luxo, desde o luxo até á miseria (ALENCAR, 1860, p. XIII).

No mesmo texto, o autor também apresentou um esboço de cada uma das personagens da trama, principalmente as masculinas, quais sejam: Luiz Viana, o primo trabalhador que estuda para galgar um lugar digno na sociedade, o qual é o herói da comédia de Alencar e possui um papel importante na regeneração de Carolina; Araújo, caixeiro de armarinho, que, assim como Luiz, trabalha com afinco para ascender socialmente; Ribeiro, o moço sedutor que, no prólogo, sequestra Carolina do seio de sua famí-

lia, apaixonando-se por ela logo em seguida; Menezes, jornalista que representa a razão social encarnada num homem; Pinheiro, o moço rico que concorre para a ruína de Carolina, facilitando sua decisão até o último estágio de degradação; Antônio, o pai envergonhado que encontra no vício do álcool alento para a sua existência; e por último, Vieirinha, homem que se aproveita de suas relações com a prostituta Helena para manter uma vida de luxo dentro dos teatros, salões e hotéis da corte.

Começando pela figura de Menezes, José de Alencar cria uma personagem que serve como arauto da razão, que preza pelas famílias e condena a degradação dos costumes que via através da importação dos modos estrangeiros. Menezes nada mais é do que a voz do próprio autor, que faz reflexões filosóficas durante todo o enredo da peça para condenar as atitudes de Carolina e ressaltar o aspecto moralista e pedagógico da obra. Nas palavras do próprio Alencar:

Menezes é a razão social encarnada em homem; elle respeita a sociedade até mesmo nos seus prejuizos e nas suas exigencias ridiculas; por isso Carolina nos seus arrebatamentos, e nas suas blasphemias contra a virtude, encontra sempre a palavra severa do jornalista que, as vezes esquecido do logar em que está e das pessoas que o ouvem, deixa-se levar pelos seus sentimentos de honestidade. Imitação do typo Degenais, elle tem uma diferença notável; não procura corrigir a sociedade, não a discute como philospho ou moralista, defende-a (ALENCAR, 1860, p. XIV-XV).

Menezes seria o que podemos chamar de *raisonneur*, personagem porta-voz do autor, que explica os seus conceitos morais, com o objetivo de passar uma lição durante o desenrolar da peça, o que denota o esforço do autor em transformar o teatro em ferramenta de ação para a defesa de uma “tese”, conforme exposto anteriormente por Valéria de Marco (1986, p. 27). Nas palavras

de Flávio Aguiar (1984, p. 125), a personagem seria uma “espécie de combinação de amigo fiel e má consciência, o homem que se diz filósofo e como tal crítico da sociedade, e ao mesmo tempo cidadão e como seu porta-voz curvado”.

Podemos observar, com melhor nitidez, o conformismo de Menezes aos ditames sociais na cena VII do quarto ato, quando Carolina questiona as regras que permitem a um homem como Vieirinha, ladrão e farsante, ser aceito no seio de uma família honesta, enquanto que para ela, cujo corpo havia sido manchado pela impudicícia do meretrício, era-lhe negada a reabilitação. Sobre essa reflexão, Menezes responde:

Talvez seja uma injustiça, Carolina; mas não sabes a causa? ... É o grande respeito, a espécie de culto que o homem civilizado consagra a mulher. Entre os povos barbarosella é apenas escrava ou amante; e o seu valor esta na sua belleza. Para nós é a tríplice imagem da maternidade, do amor, da inocência. Estamos habituados a venerar nella 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!... Eis porque o arrependimento apaga a nódoa do homem, e nunca a da mulher; eis porque a sociedade recebe o homem que se regenera, e repelle sempre aquella que traz em sua pessoa os traços indelevelis do seu erro (ALENCAR, 1860, p. 153).

Contraopondo-se à opinião do *raisonneur*, Luiz diz logo em seguida que, por mais injusto que o mundo fosse para com mulheres na condição de Carolina, “ha sempre nelle perdão e esquecimento para aquelles que se arrependem sinceramente; onde não o ha é na consciencia” (ALENCAR, 1860, p. 154).

A fala que acaba de ser citada, por sua vez, demonstra a visão de Menezes quanto aos papéis que deveriam ser desempenhados

por homens e mulheres dentro da sociedade vigente, além de denotar o caráter pedagógico da peça, que instruía suas leitoras a seguirem o modelo de retidão, sustentando pela “tríplice imagem da maternidade, do amor, da inocência”. O exemplo de Carolina e toda a sua trajetória rumo à degradação provocada pelo amor aos prazeres seria algo a ser evitado. Ao homem, por outro lado, era permitido transitar tanto entre o espaço da família, quanto pelo mundo do vício, sem trazer no seu corpo a mácula que mancharia o da mulher. Esse duplo padrão, que permitia ao homem maior liberdade sexual, também apartava as mulheres em dois espaços simbolicamente distintos: as puras (casáveis) e as impuras (prostitutas, concubinas e sedutoras). Conforme salienta Carole Pateman, o envolvimento com as mulheres ditas impuras “permite que os homens se estabeleçam enquanto senhores civis durante um tempo e, como outros senhores, que eles queiram obter o reconhecimento de seu *status*” (PATEMAN, 1993, p. 304). Em outras palavras, a autora explicita a importância que a sensação de posse do corpo da prostituta tinha para aquele que contratava os seus serviços. A virilidade do homem oitocentista era assim construída também por meio da sujeição sexual de outra pessoa, o que explica um dos motivos pelos quais o cliente frequentava o bordel⁹.

Segundo Daniel Welzer-Lang (2001, p. 465), o masculino é estruturado por meio da imagem hierarquizada das relações homem/mulher. Na opinião do autor, “todos os homens que aceitam os códigos de virilidade têm ou podem ter poder sobre as mulheres (o que ainda deve ser quantificado)”, bem como, em alguns casos, sobre outros homens (p. 466). É neste duplo poder que, para Welzer-Lang, se estruturam as hierarquias masculinas, o que nos

9 Na opinião de Pierre Bourdieu, a busca pelo prazer sexual pelo homem estaria ligada ao “exercício brutal do poder sobre os corpos reduzidos ao estado de objeto” (2018, p. 32), como o corpo da prostituta e da escrava, de acordo com uma visão androcêntrica e capitalista do meretrício. Para Bourdieu, a virilidade pode ser entendida como a “capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência” (2018, p. 76). Ainda segundo o autor, o homem “verdadeiramente homem” seria aquele capaz de estar à altura de uma ideia pré-concebida de poder masculino, de fazer crescer sua honra e prestígio ao atingir distinção tanto na esfera pública, como na privada e sexual.

leva, nesse caso, a uma análise mais atenta das personagens Ribeiro e Pinheiro. No texto de 1858, José de Alencar os enquadra da seguinte forma:

Ribeiro e Pinheiro são dois typos da nossa sociedade: o primeiro é o seductor castigado com a propria falta; o segundo é o prodigo que esbanja a sua riqueza; ambos reconhecem o seu erro e acceitam com resignação nobre a punição que Deus lhes inflige; o primeiro quer reparar, porém já tarde, a deshonra de que foi causa; o segundo recorre ao trabalho honesto para viver (ALENCAR, 1860, p. XV).

Ambas as personagens podem se enquadrar no perfil de homem que o autor mais avilta na sua obra, aquele que o *raisonneur* Menezes define na cena III do segundo ato como “esses moços ricos e esses velhos viciosos que se arruinão e estragão a sua fortuna para merecerem as graças destas deosas pagãs” (ALENCAR, 1860, p. 85). A punição para Pinheiro e Araújo, por sua vez, seria o amor que estes passariam a devotar por Carolina, afeto esse que, é preciso dizer, era alvo do escárnio da protagonista, pois agradava ver a seus pés “um por um todos esses homens orgulhosos que tanto blasonão de probos e honestos!” (ALENCAR, 1860, p. 105).

A primeira vez em que Ribeiro aparece na peça é justamente no momento da sedução, que se passa na cena XIII do prólogo, quando a protagonista é convidada por ele a abandonar a casa paterna em troca da promessa de uma vida em meio ao luxo e à riqueza. As imagens do desejo são assim evocadas pelo sedutor: “o vinho espuma nos copos e o sangue ferve nas veias; os olhares queimão como fogo; os lábios que se toçãoesgotãoavidos o calice de champagne como se fossem beijos em gotas que cahissem de outros labios” (ALENCAR, 1860, p. 38). Para uma moça ingênua como Carolina, que pouco conhecia do mundo para além das páginas dos romances que lia com tanto interesse, as promessas de Ribeiro

surtiram um poderoso efeito. Prestes a abandonar sua casa, ela se depara com Luiz, que lhe apresenta as consequências que uma atitude como aquela poderiam lhe trazer: “esses brilhantes, esse luxo, que ha pouco o senhor lhe prometia, se agora brilhão á seus olhos, mais tarde lhe queimarão o seio, quando conhecer que são o preço da honra vendida”. O primo continua seu sermão nos seguintes termos: “depois a belleza passará, porque a belleza passa depressa no meio das vigílias; então ficará só, sem amigos, sem amor, sem ilusões, sem esperanças: não terá para acompanha-la, senão o remorso do passado” (ALENCAR, 1860, p. 41-2).

À força de tais palavras, Carolina titubeou. Quando estava desistindo, sua mãe, Margarida, aparece no local da cena e ela então desmaia nos braços de Ribeiro. Não é por livre e espontânea vontade que ela deixa o telhado paterno. Ao contrário disso, a moça foi antes raptada, sendo sua honra condenada pelo desejo de Ribeiro. É nesse momento que surge a alusão, feita por Luiz, às asas perdidas do anjo, simbolizadas pelas fitas azuis que ornavam o cabelo da protagonista e que foram atiradas ao chão pelo sedutor. Na tradição católico-cristã, os anjos caídos são aqueles que se revoltaram contra Deus e foram expulsos do céu, passando sua existência a vagar pela terra e o inferno, em lugares onde predominava o pecado. Sendo assim, a referência ao anjo que perdeu as asas é um indicativo do destino que Carolina iria trilhar a partir de então. A santidade da família e a possibilidade do matrimônio lhe seriam dificultados, uma vez que, ao ser levada embora da casa de seus pais, ela havia perdido a inocência e, com ela, as chances de uma felicidade pura, supostamente concedida pela união sacramental entre um homem e uma mulher. Seria necessário então que outro anjo, fortalecido pela nobreza de seu espírito e dignificado pela sociedade, lhe resgatasse do mundo do pecado. Esse elemento, por sua vez, é personificado na figura de Luiz, que só toma consciência do seu papel na trajetória de Carolina próximo ao desfecho do drama.

Todavia, antes de partirmos para a análise do herói da peça de José de Alencar, cabem aqui ainda algumas palavras sobre Pinheiro, o homem que esbanjava a riqueza herdada do pai em hotéis, teatros e salões na companhia de prostitutas como Helena, entre outros “moços da moda”, aos quais Alencar se refere na obra. A trajetória de Pinheiro segue, em certo sentido, o mesmo curso da protagonista, exceto pelo ponto de origem. Sua aparição inicial na peça é no primeiro ato, num salão de hotel, onde se encontrava na companhia da prostituta Helena à espera de Ribeiro e Carolina. Através dos lábios dessa personagem, é dado ao espectador/leitor o conhecimento da existência das famosas “lorettes de Paris” no firmamento da corte. “Pois eu gosto bem das francesas”, afirma Pinheiro a Helena. José, funcionário do estabelecimento, informa-o sobre a presença, no hotel, de uma certa dançarina que havia recentemente chegado pelo último pacote. “O Sr. Pinheiro gosta de andar ao facto dessas cousas” (ALENCAR, 1860, p. 46), afirma José. A cena inaugural do primeiro ato já dá ao leitor um esboço do perfil de homem que era Pinheiro, alguém que se comprazia na companhia de prostitutas nacionais e estrangeiras, cujo acesso lhe era facilitado pela fortuna que dispunha.

Segundo Luisa Leonini, “contratar os favores sexuais de uma prostituta equivale à convicção psicológica de ser ainda capaz de conquistar uma mulher” (2004, p. 95). O dinheiro permitia a Pinheiro estar na companhia da cortesã que desejasse. É quando seus olhos se voltam para Carolina, que vivia então numa relação de concubinato com Ribeiro. A conquista da protagonista se torna a meta da personagem, que usa sua fortuna como chamariz para atraí-la. A ação de Pinheiro poderia ser explicada nos termos propostos por Leonini de que “a mediação do dinheiro permite, nesse caso, a obtenção não apenas de um corpo capaz de satisfazer uma necessidade fisiológica, mas a constatação de serem eles, os homens, ainda os únicos detentores do poder, a confirmação

da posição mesma de domínio” (2004, p. 92). O único fator que contrabalança essa equação é a revelação, feita por Pinheiro a Helena, de que ele também estava apaixonado por Carolina. A vontade de posse do corpo da companheira de seu amigo, de obter seu afeto recíproco, era essencial à personagem para reafirmar seu poder masculino, não apenas diante da mulher amada, como também para outros homens. A linguagem do desejo é expressa pela determinação de Pinheiro em “faser de tudo para conseguir que ella me ame!” (ALENCAR, 1860, p. 48).

Com efeito, estabelece-se uma disputa entre Ribeiro e Pinheiro pelo afeto de Carolina. Uma disputa, porém, mantida dentro das regras de civilidade esperadas de dois cavalheiros do oitocentos, uma vez que caberia ao homem saber “controlar suas emoções, dominar os seus medos, demonstrar coragem e firmeza seja no trabalho, seja no campo de batalha” (CORBIN, 2013, p. 20). O desejo de rivalidade torna a posse de Carolina, descrita como uma beldade pelo autor, no prêmio almejado pelo vencedor. Assim, o homem oitocentista constrói sua imagem viril pela imposição da ação, do senso de iniciativa, bem como pela demonstração de sua capacidade para conquistar a afeição de uma mulher, seja pelo uso de seus atributos, seja pelo intermédio do dinheiro. Segundo Alain Corbin, “o homem viril deve ‘ter’ mulheres, deve ‘possuí-las’, no sentido pleno da palavra, ou seja, deve ‘gozar’ e ‘usufruir’ delas, mantê-las ‘na sua mão’ (2013, p. 154). Os espaços privilegiados para essa conquista são justamente aqueles descritos por Alencar na sua peça, como o salão do hotel e o teatro, nos quais homens ricos como Pinheiro podiam exibir suas posses para chamar a atenção da sociedade. “Para ser valorizado”, complementa Daniel Welzer-Lang, o homem precisa “mostrar-se superior, forte, competitivo... se não, é tratado como os fracos e como as mulheres” (2004, p. 118).

O mundo de possibilidades oferecido por Pinheiro a Carolina encanta a protagonista sobremaneira, inclinando-a a abandonar seu primeiro amante, não fosse a desilusão que as mesmas palavras lhe causaram da primeira vez, quando era moça inocente e foi seduzida por Ribeiro. Não interessava à personagem abandonar um homem para pertencer a outro e sim conquistar a tão almejada liberdade. Contudo:

Para uma mulher ser livre é necessario que ella despreze bastante a sociedade para não se importar com as suas leis; ou que a sociedade a despreze tanto que não faça caso de suas ações. Eu não posso ainda repellir essa sociedade em cujo seio vive minha família; ha alguns corações que soffrerão com a vergonha da minha existência e com a triste celebridade do meo nome. É preciso soffrer até o dia em que me sinta com bastante coragem para quebrar esses ultimos laços que me prendem. Nesse dia se houver um homem que me ame e me offereça a sua vida, eu a aceitarei; porém como senhora (ALENCAR, 1860, p. 56).

Os laços que ligavam a protagonista com a sua vida anterior são sumariamente rompidos no primeiro e no segundo atos. Começando pelo escárnio de Luiz, que no primeiro momento se recusa a dirigir palavra à prima; em seguida pela visão de seu pai, Antonio, que havia se entregado à bebida para esquecer a vergonha pelo rapto da filha, chegando ao ponto de nem mesmo reconhecê-la, assediando-a no salão do hotel; por fim, a rejeição de sua filha e a recusa da promessa de reabilitação moral proporcionada por um casamento com Ribeiro. Nem mesmo a visão de Margarida, doente, implorando que sua filha a aceite, demove Carolina de suas convicções. Quando então o último elo que ligava a protagonista com seu passado de inocência é rompido, ela aceita o amor de Pinheiro. Porém, não nos termos dele, e sim nos dela.

Durante um ano, Carolina viveu como cortesã, primeiro na companhia de Pinheiro, que esgotou todos os seus recursos para satisfazer a mulher que era objeto de seu desejo, depois na companhia de outros, divertindo-se com os vexames que esses homens se viam obrigados a passar para desfrutar de um momento ao seu lado. Ao dilapidar toda a sua fortuna vivendo sob o julgo de uma mulher, Pinheiro havia perdido o poder social que o dinheiro lhe conferia sobre os outros, reduzindo-se à condição de um homem fraco, sem posses e sem honra. Mesmo Carolina, no seu momento de maior glória, escarnece daquele que foi o responsável pela sua ascensão ao recusar-lhe uma ajuda. É Menezes quem resume a condição da personagem, utilizando as seguintes palavras:

Desgraçados dos homens de bem, Araújo, se o mundo não fosse assim; se o vício não tivesse em si esse principio de destruição que é o seo proprio correctivo. Estimo o Sr. Pinheiro desde que sube a maneira digna com que aceitou o seo infortunio; mas esse infortunio proveio de sua paixão louca por Carolina: elle não podia, não devia achar nella um sentimento de gratidão. É preciso que o despreze para o punir; é precioso que lhe negue para uma boa acção o dinheiro com que elle acabou de perde-la. A avaresa (designa Carolina) corrige a prodigalidade. (Designa Pinheiro) (ALENCAR, 1860, p. 124).

Apenas no quarto ato, quando Carolina se encontra pobre e enferma, que o leitor sabe qual rumo Pinheiro deu à sua vida. Em vez de se valer dos amigos vivos de seu pai para conseguir um cargo destacado, ele prefere a função de cocheiro de tálburi, um emprego simples, porém honesto. A humildade corrigiu o antigo orgulho de Pinheiro. Por meio dele, José de Alencar recriar a história bíblica do filho pródigo, que dilapidou toda a herança paterna em um mundo de prazeres e acabou sozinho e sem amigos.

Durante o período imperial, o trabalho pesado, especialmente nas lavouras, era principalmente realizado por escravos. Já os trabalhos especializados, que dependiam da cultura letrada, eram realizados pelos filhos homens das grandes famílias e seus agregados, que tiveram a oportunidade de estudar na Europa ou Direito na Faculdade do Largo do São Francisco, em São Paulo, e até mesmo em Recife. Uma vez formados, esses rapazes eram inseridos no aparelho do Estado graças às conexões políticas de seus familiares, reforçadas pelas alianças matrimoniais, bem como por meio de uma rede de troca de favores. Isso quando não se tornavam herdeiros de deputados, senadores e ministros do Império. Dessa forma, a elite branca se reproduzia por meio dessas redes e conexões. Mas e quanto aos moços brancos livres e pobres, como as personagens de *As Asas de Um Anjo*? Homens como Luiz e Araújo, seguidos de Ribeiro e Pinheiro (que consumiram seus recursos com Carolina), não podiam executar o trabalho escravo, mas também não podiam ocupar as mesmas posições dos moços brancos e ricos. Basicamente, esses homens pobres e livres dependiam dos favores dos poderosos, uma estrutura que marcou (e ainda marca) a sociedade brasileira.

Segundo Maria Sylvia de Carvalho Franco, “uma das mais importantes implicações da escravidão é que o sistema mercantil se expandiu condicionando a uma fonte externa de suprimento de trabalho” (1997, p. 14), o que deu origem à formação de uma camada de homens livres e expropriados que não foram integrados à formação mercantil. Para a autora:

A constituição desse tipo humano prende-se à forma como se organizou a ocupação do solo, concedido em grandes extensões e visando culturas onerosas [...]. Esta situação – a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente pela agricultura mercantil realizada por escravos – possibilitou e consolidou a existência de homens destituídos da

propriedade dos meios de produção, mas não de sua posse, e que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição, dado que o peso da produção, significativa para o sistema como um todo, não recaiu sobre seus ombros. Assim, numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram (FRANCO, 1997, p. 14).

A citação de Franco nos serve aqui para pensar o alcance da representação da personagem Pinheiro, que, após perder tudo o que tinha e se tornar um moço pobre, passou a fazer parte dessa “ralé” de “homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade” (1997, p. 14), como é o caso também de Araújo e Luiz. Apenas o trabalho exercido de forma honesta poderia dignificá-los. É a lição que o autor de *As Asas de Um Anjo* nos deixa para a situação vivida tanto por Ribeiro, quanto por Pinheiro.

Sua trajetória, todavia, segue o destino inverso da de Araújo, amigo de Luiz e Menezes. De caixeiro de armarinho, a personagem se tornou guarda-livros de uma casa inglesa. No prefácio da edição de 1860, Alencar resume o papel de Araújo da seguinte forma: “uma prova da felicidade que acompanha esses moços trabalhadores, cuja existência tranquilla não conhece os desvarios da mocidade”. O mesmo não podia ser dito de Antônio, pai de Carolina, que, segundo o autor, “é um exemplo da fraqueza de certas organizações, que, não sabendo lutar com a desgraça, deixam-se vencer por ella, e entregam-se ao vicio para esquecer, mas que no proprio vicio acham a lembrança do passado até o dia da licção tremenda” (ALENCAR, 1860, p. XV).

Contraposto ao perfil de Araújo também é o de Vieirinha, um homem que, nas palavras de Menezes, “vive firme na convicção de que todas as mulheres o adorão; isto o consola do pouco caso que dele fazem os homens” (ALENCAR, 1860, p. 64). Permitindo-se ser sustentado por Helena com o dinheiro adquirido de seus favores a outros homens, Vieirinha acaba roubando todas as economias de Carolina, provocando a ruína da protagonista e lançando-a no estado de miséria ao qual se encontra no quarto ato da peça.

Por fim, chegamos à figura do herói da obra de José de Alencar, Luiz. Enquanto Carolina pode ser descrita com adjetivos tais como sonhadora, aventureira e rebelde, seu primo é antes o oposto. Um moço bastante equilibrado e trabalhador, que não se deixa trair pelas paixões mundanas. Enquanto ele ascende na escala social por meio do trabalho honesto, a protagonista percorre o caminho inverso. O casamento era o destino sonhado para ambos os jovens pelos pais de Carolina, que viam em Luiz o par perfeito para ela. Moço pobre, trabalhava e estudava com afinco para galgar uma posição mais elevada. Alencar define o seu herói nos seguintes termos:

Luiz, artista pobre, que pelo seu trabalho chega á uma posição elevada, representa, ao contrario de Menezes, a razão absoluta, a razão superior à sociedade; esse sentimento que todos nós temos quando reflectimos sobre algum dos prejuízos do mundo, á primeira vista tão injustos. A creação dessa personagem era necessária; ella devia realizar esse casamento que Menezes reprova, e que constitue a ultima punição de Carolina, mostrando-lhe a impossibilidade do seu amor (ALENCAR, 1860, p. XV).

A personagem encarnava assim o ideal de virilidade esperado de um homem na sua condição. Portador de um notável autodomínio, Luiz é uma personagem que se abstém de qualquer capricho ou decisão efêmera, dedicando-se à realização de projetos mais duradouros.

A sedução e o rapto de Carolina, ocorridos no prólogo, deixam em Luiz um amor recalçado, marcado pelo ressentimento que passa a nutrir por sua prima. No primeiro ato, a personagem se recusa a conceder a palavra à protagonista, chegando mesmo a ofendê-la: “com que direito os lábios vendidos profanão o nome do homem honesto que deve a posição que tem ao seu trabalho?”. Luiz recusava o amor de Carolina como algo impuro, visto que outros homens já haviam desfrutado dos favores da personagem. Na opinião de Faria (1987, p. 81), Luiz pode ser considerado um herói burguês, antirromântico, pelo menos até o terceiro ato da peça. A partir do quarto, quando encontra a prima lançada numa situação deplorável, ele percebe que o código social ao qual se apegava era demasiado rígido para com pessoas que se arrependiam dos seus erros. Ao procurar redimir Carolina, o herói enfrenta ao mesmo tempo a sociedade e a civilização, para quem a mulher perdida era fruto da dissolução dos costumes, que o próprio José de Alencar denuncia no enredo de sua obra. O casamento e o amor fraternal de Luiz seriam então as armas do expurgo da protagonista, para quem a perspectiva de felicidade no matrimônio estaria vetada, devido ao seu comportamento anterior.

A peça atinge o seu clímax no final do quarto ato, quando, por puro acaso, Antônio, ébrio, entra na casa de Carolina e tenta assediar a própria filha, sendo impedido de fazê-lo por Luiz. Na opinião de Faria, essa cena possui um caráter muito artificial e foi fabricada pelo autor “para mostrar o abismo de vergonha e degeneração a que foi arremessada a pecadora” (1987, p. 82). Tal passagem também serviria como argumento principal para a suspensão da dramatização da peça, por ser considerado algo imoral, conforme expus no início do capítulo. Percebendo a mancha no corpo da mulher algo irremovível, Alencar dá um desfecho controverso para Carolina e Luiz. Vem das palavras de Menezes o absurdo da resolução do herói:

Quando se trata de amor, callo-me, porque estou convencido que o coração faz o que elle deseja, e não o que se lhe aconselha. Mas já que me interrogas previno-te que terás de sustentar contra o mundo um combate em que muitas vezes sentirás a tua razão vacilar. A sociedade abrirá as suas portas à tua mulher; mas quando se erguer a ponta do véo, has de ver o sorriso do escarneo, e o gesto do despreso, que a acompanharão sempre. Toda a virtude de Carolina, toda a honestidade de tua vida, não farão calar a injuria e a maledicência. Tens bastante força e bastante coragem para acceitar esse duello terrível de um homem só contra uma sociedade? (ALENCAR, 1860, p. 182).

Convicto como estava, Luiz comunica a Carolina de suas intenções. O casamento então se realiza, mas em vez de um leito conjugal, é apresentado à protagonista o berço de sua filha, que doravante seria a razão de sua existência. Para a sociedade, seriam marido e mulher, mas no interior do lar e aos olhos de Deus, apenas irmão e irmã. Luiz assume assim a função de um José bíblico, pai adotivo de Jesus. Ele não só se casa com a Madalena arrependida, como também assume sua filha. A imagética da sagrada família é então completada pela realização de um casamento puro, sem consumação. A partir de então, Luiz deveria “devotar cuidadosa proteção à sua mulher e aos seus filhos; a isso se acompanha a manutenção da ordem familiar, portanto, uma autoridade no seio do lar” (CORBIN, 2013, p. 26). O epílogo de *As Asas de Um Anjo* transforma o drama de José de Alencar em comédia, ou antes uma comédia crispada com traços de drama, como prefere Flávio Aguiar (1984, p. 116).

No imaginário cristão-ocidental, apenas os anjos poderiam mergulhar no inferno para resgatar uma alma perdida de lá. Para salvar Carolina, Luiz se despiu de seus preconceitos e penetrou o universo degradante no qual ela se encontrava, mas, devido à sua

condição de homem honesto, sem se contaminar. A força moral do herói tirou a protagonista de uma vida de opróbrio e alçou à posição de anjo do lar. A simbologia do ato é finalmente representada pela entrega das fitas azuis que Carolina havia deixado cair no prólogo: “são as azas de um anjo que as perdeo outr’ora, e a quem Deos as restitui nesse momento” (ALENCAR, 1860, p. 192).

O ideal romântico é concretizado a partir da conjunção dessas duas almas, que não deveriam se conhecer carnalmente. O casamento não consumado seria, portanto, a remissão da alma de Carolina, a única forma de reconquistar a virtude outrora diluída no meretrício. Esse é o tema de *Expição*, peça que dá continuidade às *Asas de Um Anjo*. Mas quando do lançamento desta obra, em 1868, o tema teatral da prostituta redimida já havia caído no desinteresse do público. Apenas seis anos antes, José de Alencar já havia publicado a história de amor da maior cortesã do império: Maria da Glória, ou como a melhor conhecemos, *Lucíola*.

Fontes

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

ALENCAR, José de. **As Azas de Um Anjo**: Comedia. Rio de Janeiro: Editores Soares e Irmão, 1860.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2018.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *In: Estudos Avançados*. São Paulo, Vol. 5, n.º 11, jan./abr. 1991.

CORBIN, Alain. (Dir.). **História da virilidade 2: o triunfo da virilidade: o século XIX.** Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DE MARCO, Valéria. **O império da cortesã: Lucíola: um perfil de José de Alencar.** São Paulo, Martins Fontes, 1986.

ENGEL, Magali. **Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890).** São Paulo: Brasiliense, 2004.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata.** 4ª ed. São Paulo: Unesp, 1997.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre *et al.* **História: novos problemas.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LEONINI, Luisa. Os clientes das prostitutas: algumas reflexões a respeito de uma pesquisa sobre a prostituição em Milão. *In:* SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). **Masculinidades.** São Paulo: Boitempo, 2004.

MENEZES, Lená Medeiros de. **Os estrangeiros e o comércio de prazer nas ruas Rio (1890-1930).** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MENEZES, Raimundo de. **José de Alencar: literato e político.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX.** São Paulo: Annablume, 2012.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual.** Tradução de Marta Avancini. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930).** 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

SCOTT, Joan. Gênero uma categoria útil de análise histórica. *In: Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol. 20, nº 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. **Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz**: relações de gênero e História em José de Alencar. Bauru, SP: Edusc, 2012.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, Ilhoas e Polcas**: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo: Editora Ática, 1992.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução de José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *In: Estudos Feministas*, Santa Catarina, vol. 9, nº 2, p. 460-82, jul./dez 2001.

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. *In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). Masculinidades*. São Paulo: Boitempo, 2004.

A cruel punição do anjo decahido¹: sociedade e prostituição em *A Expição* (1868)

Mariana Schulmeister Kuhn
Erivan Cassiano Karvat

Introdução

José Martiniano de Alencar (1829-1877) foi um dos mais reconhecidos literatos do período oitocentista. Nascido no Ceará, ainda pequeno saiu de sua terra natal e foi para o Rio de Janeiro, onde recebeu sua formação primária e secundária. Durante sua juventude, entre os anos de 1845 e 1850, cursou Direito nas Faculdades de Olinda e São Paulo, e chegou a atuar na advocacia em alguns momentos de sua vida. De acordo com Bosi (2006), por fazer parte de uma família com tradição na esfera política, também se fez presente neste meio, exercendo o cargo de deputado pelo estado do Ceará e de Ministro da Justiça². Porém, foi através de seus feitos na literatura, na dramaturgia e na imprensa que realmente alcançou reconhecimento público.

A ligação de Alencar com a literatura ocorreu desde a tenra idade. Em sua autobiografia, *Como e porque sou um romancista* (1893), ele nos que nos narra que, nas reuniões de sua mãe com as tias e amigas, costumeiramente assumia a posição de “ledor” dos romances para as senhoras. Foi por meio destes simples encontros

1 Devido à diferença temporal, nota-se que o termo “decahido”, no contexto do século XIX, era escrito com uma grafia distinta da atual. Porém, neste trabalho, serão respeitadas e mantidas as características originais das fontes utilizadas como uma forma de preservar as suas particularidades.

2 De acordo com Bosi (2006), José de Alencar entrou para a política em 1860, elegendo-se como deputado pelo estado do Ceará sucessivas vezes. Além disso, também ocupou a pasta da Justiça no Ministério Conservador entre 1868 e 1870.

que teve suas primeiras experiências literárias e conheceu obras como *Oscar e Amanda*, *Saint Clair das Ilhas* e *Celestina*. Mais tarde, aprofundou seu interesse por este gênero literário ao se aventurar pelas obras de Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo de Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo.

Além deste contato familiar com a literatura, José de Alencar também participou de associações literárias dentro da própria faculdade de Direito. De acordo com Pereira (2015, p. 74), estas agremiações eram formadas por jovens que se mostravam interessados nas “belas-letras, no estudo da história pátria, nas questões sociais, políticas e jurídicas”. Alencar fez parte do Instituto Literário Acadêmico, fundado em 1846, juntamente com outros alunos de seu curso. Eles se reuniam periodicamente para momentos de discussão e também possuíam um periódico de divulgação de suas ideias, chamado *Ensaio Literários*.

Pereira (2015) aponta que a participação de Alencar nesta agremiação foi extremamente importante para sua carreira de romancista. Além de ser um espaço de convivência, sociabilidade e troca de ideais, essa associação possibilitou o desenvolvimento de habilidades que seriam necessárias na sua futura carreira de literato e permitiu que ele, ainda muito jovem, escrevesse para um periódico.

A imprensa, inclusive, foi parte fundamental da trajetória de José de Alencar. De acordo com Sodré (1998), sua estreia se deu no *Correio Mercantil*, em 1854. Neste jornal, estava encarregado da seção forense e da escrita de crônicas sobre os acontecimentos da semana, as quais eram publicadas aos domingos no rodapé da primeira página. Outro periódico do qual fez parte foi o *Diário do Rio de Janeiro*, no qual assumiu a posição de editor-chefe em 1855. Através deste jornal, José de Alencar se manteve ativo nas discussões literárias de seu contexto, envolveu-se em polêmicas e também fez o público conhecer as suas primeiras obras. Não é à

toa que seu romance, *Cinco Minutos*, foi publicado em 1856, em formato de folhetim, neste periódico.

Depois desta sua primeira obra, muitas outras se seguiram e o tornaram um dos autores mais prestigiados da Corte. Alencar se dedicou a escrever sobre a indígena e a beleza das florestas brasileiras em *O Guarany* (1857) e *Iracema* (1865), a representar os personagens regionais em *O Gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875) e a desenhar os contornos da Corte e seus encantos em livros como a *Viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875).

No entanto, além de se destacar na literatura de prosa, Alencar também foi um exímio e dedicado dramaturgo, o que é possível de se notar pela vasta quantidade de peças por ele produzidas: *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso* (1857), *O Demônio Familiar* (1857), *O Crédito* (1857), *As Azas de Um Anjo* (1858), *Mãe* (1860), *O Jesuíta* (1861), *O que é o Casamento?* (1862) e *A Expição* (1868).

Apesar de muito se dedicar ao teatro, José de Alencar, acreditava que a arte dramática brasileira estava estagnada em seu contexto. Segundo Faria (1987), ele fazia críticas ao ator João Caetano – que dominava os palcos na época – e à estética romântica por ele adotada. O autor cearense propunha que modificasse a concepção de arte teatral no Brasil e que fossem incorporados os princípios da estética teatral realista, proveniente da França. Esta vertente pressupunha que as cenas apresentadas ao público tivessem mais naturalidade e leveza e, que mesmo as situações cômicas, fossem mais contidas e delicadas.

Estas aspirações de Alencar foram em parte saciadas com o surgimento do Teatro Ginásio Dramático, o qual tinha a intenção de trazer a público tanto peças realistas francesas como também produções de autores nacionais. Estes últimos, dos quais se destacam “Alencar, Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães, Joaquim Manuel de Macedo e Quintino Bocaiúva” (FARIA, 1987), inspi-

raram-se com o surgimento da instituição e passaram a produzir um grande contingente de peças neste período, tornando possível o surgimento de um teatro nacional³.

O teatro nacional, para Alencar, não era um mero entretenimento. Para ele, assim como para muitos dos literatos de seu contexto, cabia a esta atividade uma “missão moralizante e civilizatória” (FRANÇA, 1999, p. 151). Ou seja, por meio do teatro objetivava-se “constituir uma nova cultura nacional, que fosse capaz de enriquecer moralmente os espectadores, fazê-los conhecer uma variedade de assuntos, principalmente os que se relacionavam com sua pátria” (KUHN, 2019, p. 27).

Faria (1987) também destaca que, além de deste aspecto didático, acreditava-se que o teatro tinha como tarefa representar a realidade social de forma objetiva. Desta forma, as peças teatrais – marcadas pelos valores, normas e princípios da época – deveriam tratar dos costumes sociais, das relações entre as pessoas, da vida da Corte e suas características da forma mais fidedigna possível.

José de Alencar, em seu contexto, buscou produzir peças que correspondessem com esses ideais estabelecidos para a arte dramática oitocentista. Foi aclamado por suas produções, mas também criticado, quando suas peças não agradavam ao público ou ainda tratavam assuntos polêmicos demais.

No capítulo que se segue, realizar-se-á uma análise da peça *A Expição* (1868), a única do repertório alencariano que não chegou a ser representada. Ela é uma continuação da história da prostituta *Carolina*, de *As Azas de Um Anjo*, que escandalizou os críticos teatrais em 1858.

3 De acordo com Aguiar (1984), para a criação de um teatro verdadeiramente nacional, era necessária a formação de uma companhia de atores conterrâneos, que representassem peças escritas por autores brasileiros. Estes, por sua vez, deveriam se ater principalmente às temáticas que se relacionassem com as terras brasileiras.

A prostituição em cena: a peça *A Expição*, de José de Alencar

Personagem recorrente no meio urbano, a prostituta, no século XIX brasileiro, também esteve presente nas tramas das peças teatrais e dos folhetins da época, figurando em peças estrangeiras aplaudidas pelas plateias da corte – tais como *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, e *As mulheres de Mármore* – e em obras como *Marion Delorme* e *Manon Lescaut*.

Porém, apesar da personagem da meretriz já ser assim conhecida dos leitores e apreciadores da dramaturgia, isso não impediu que as produções brasileiras sobre o tema tivessem bastante impacto quando lançadas.

José de Alencar foi um dos romancistas brasileiros que se aventurou a escrever sobre tais mulheres. Sua primeira obra sobre o assunto foi *As Azas de Um Anjo* (1858)⁴, peça teatral que narrava a história de *Carolina*, moça que adentrou o meretrício, mas foi regenerada socialmente através da maternidade e do casamento com o primo *Luiz*. Esta peça, que foi encenada no Teatro Ginásio Dramático, apesar de trazer a inovadora ideia da reinserção da mulher prostituída, foi censurada pelo chefe de polícia em sua terceira representação, no dia 21 de junho de 1858, sob a acusação de imoralidade e recebeu intensas críticas por parte de literatos que acreditavam ser a regeneração um “prêmio ao vício” e uma “ficção humanitária”⁵.

Mesmo diante de uma recepção pouco acolhedora, Alencar resolveu retornar ao assunto do meretrício, demonstrando que este era um assunto ainda não plenamente resolvido em sua carreira.

4 Para mais informações sobre a obra *As Azas de Um Anjo* e seu processo de recepção crítica nos periódicos cariocas, consultar: KUHN, M. S. **Almas que se regeneram**: representações sobre a prostituição na literatura de José de Alencar, 1858-1868.

5 Críticos como Francisco Otaviano e X.P. publicaram nos *Jornais Diário do Rio de Janeiro* e *Correio Mercantil*, respectivamente, textos em que criticam a obra alencariana. Na concepção de ambos, a peça *As Azas de Um Anjo* deveria ter sido findada no quarto ato, no qual *Carolina* encontra-se na miséria e enferma após a sua curta existência como cortesã.

Sua segunda obra sobre a temática foi *Lucíola*, publicada em 1862, que trouxe à tona a personagem *Lúcia*. Um pouco mais contida, a narrativa em forma de prosa e sob o pseudônimo G.M⁶ contou a história de uma cortesã que era, ao mesmo tempo, “bachante e vestal”, consciente de sua posição social e que não contou com a regeneração da sociedade, mas apenas a de sua alma. A recepção desta foi complexa⁷, pois, enquanto havia aqueles que elogiavam a obra, existiam outros que a repudiavam por tratar de um assunto “imoral” e preferiam condená-la ao esquecimento.

Porém, a trajetória de Alencar em narrar a vida das cortesãs foi concluída apenas em 1868, quando *A Expição* veio à público. A peça teatral, escrita em quatro atos, sinalizou o retorno da personagem *Carolina*, cortesã “infame” de *As Azas de Um Anjo*, ao rol da literatura. Nesta obra, a ex-prostituta é apresentada ao público treze anos mais velha e muito mais comedida em suas ações e palavras. Nesta nova fase, a sua “a altivez anterior que tanto escandalizara [...] os mantenedores da moralidade pública” foi substituída pela figura da “vítima expiatória voluntária”, uma mulher que sofre para ter seu passado remido (AGUIAR, 1984, p. 136).

O argumento central desta produção girava em torno do processo de remissão de *Carolina*, pois a jovem enfrentaria, em *A Expição*, o seu passado, assumindo para si a tarefa de consertar os seus erros e encarar a sociedade carioca que, apesar de tê-la aceitado em seu meio, não havia esquecido suas faltas.

6 A utilização do pseudônimo G.M na publicação de *Lucíola* protegia Alencar, de certa forma, de uma crítica mais severa. Além disso, a escolha pela forma do romance ao invés do teatro evidencia que o romancista havia percebido que o teatro é “uma poderosa caixa de ressonância, que amplia e intensifica tudo que ali se passa” (AGUIAR, 1984, p. 122), e portanto, um espaço igualmente difícil para pôr em discussão temas polêmicos, como o da prostituição.

7 Quanto à recepção de *Lucíola*, as publicações de críticos feitas no periódico *Correio Mercantil* avaliaram negativamente o livro de Alencar por considerá-lo imoral e impróprio para que donzelas o lessem. A *Semana Ilustrada* adotou uma postura mais amena, destacando que a obra, apesar de tratar de um assunto polêmico, era dotada de um estilo vivaz e merecia ser lida. Já o jornal *Constitucional*, que contou com as publicações de Joaquim Freitas de Vasconcelos e José Antônio de Azevedo Castro, considerou *Lucíola* como uma boa obra, sutil em suas representações sobre a prostituição e que nada feria as conveniências sociais.

Já no início da obra se desenham os principais conflitos com os quais a personagem necessitaria conviver. A ex-meretriz, que em *As Azas de Um Anjo* desfrutara de bailes, teatros e festas, aparece nesta obra de forma bastante distinta. Seu recanto agora é uma fazenda, na qual vive afastada da Corte, juntamente com o esposo *Luiz* e com a filha *Lina* – fruto de seu relacionamento com o ex-amante *Ribeiro*. Porém, esta relativa tranquilidade é quebrada quando a família precisa voltar a frequentar os eventos da Corte para introduzir *Lina* aos círculos sociais, pois esta estava em “idade de se casar”⁸.

A volta de *Carolina* suscitou todo tipo de repercussões. No primeiro evento que esteve presente – um baile na casa de *Fernando* – recebeu olhares e comentários maledicentes a respeito de seu passado. Como se não bastasse, nesta mesma ocasião viu sua filha se aproximar de *Frederico*, jovem que acabara de chegar ao Rio de Janeiro juntamente com seu suposto pai, o já citado *Ribeiro*. O sofrimento de *Carolina*, pela iminência do incesto entre sua filha e o jovem rapaz, era ainda mais intenso quando percebia que a única forma de evitá-lo era revelando a *Lina* toda a verdade a respeito de sua vida como prostituta e sobre seu verdadeiro pai biológico.

Em sua vida matrimonial, a situação também não era a mais favorável, pois, apesar de no final de *As Azas de Um Anjo*, *Carolina* e *Luiz* terem assumido o compromisso de ter um casamento ausente de relações sexuais, diante dos sentimentos que nutriam um pelo outro, sucumbiram à promessa feita. A intimidade, porém, não trouxe felicidade ao casal, uma vez que o homem vivia atormentado pelos ciúmes que sentia da vida passada de sua

8 No século XIX, não existia um completo consenso quanto à melhor idade para homens e mulheres adentrarem no matrimônio. De acordo com Levy (2009), o Direito canônico concedia a possibilidade do casamento aos 12 anos para as meninas e aos 14 para meninos, por considerar que possuíam “condição física e moral para se casar”. Entretanto, no Brasil, esta concepção se alterou em 1890, quando, por meio do Decreto n. 181 de 24 de janeiro de 1890, ficou proibido o enlace de mulheres menores de 14 anos e homens menores de 16 anos. Ainda de acordo com esta lei, os nubentes que tivessem as idades mínimas, mas fossem menores de 21 anos, deveriam apresentar um consentimento de ambos os pais para realização do casamento.

esposa, enquanto que esta acreditava ser indigna de estar junto de um homem honesto. Para piorar, *Luiz* ainda acreditava estar apaixonado por outra mulher – a jovem *Sophia*, que correspondia a este sentimento.

Mesmo diante destas adversidades, *Carolina* demonstra, ao longo de toda a obra, uma atitude abnegada, além de intensas tentativas de consertar os “erros” de sua juventude. Os atos por ela realizados iam desde a aceitar as humilhações a ela direcionadas a mesmo arranjar um casamento vantajoso para *Pinheiro* – homem que ela havia arruinado financeiramente – e ajudar *Helena* a sair do meretrício.

Porém, o clímax da narrativa concentra-se realmente no terceiro ato da peça, quando *Araújo*⁹, o *Barão de Castro*, realizou uma festa com o objetivo de homenagear *Carolina* e demonstrar seu valor enquanto senhora regenerada. Além disso, a festividade também foi utilizada como uma forma de resolver os conflitos que permeavam a obra. Na ocasião, *Araújo* fez um discurso enaltecendo a sua convidada pelas dignas virtudes de mãe e esposa. Ao mesmo tempo, aproveitou a situação para expulsar do local *Vieirinha*¹⁰, que representava tudo aquilo que não era virtuoso.

No entanto, a bela homenagem interrompeu-se quando *Carolina* percebeu a ausência da filha *Lina* e decidiu procurá-la no pavilhão próximo onde estava. Ao encontrá-la, a ex-cortesã desfaleceu-se com o que viu: *Frederico* revelando a sua filha que eram irmãos e que o envolvimento amoroso entre ambos não poderia existir.

Após a revelação de seu segredo, *Carolina* passou a definhar, pois acreditava que sua filha jamais a aceitaria após ter conheci-

9 *Araújo* é apresentado em *As Azas de Um Anjo* como um amigo da família de *Carolina*. Segundo Aguiar (1984), este personagem teve uma ascensão econômica expressiva, passando de caixeiro de armarinho a *Barão de Castro* em *A expiação*. Apesar disso, é representado como um homem que manteve “a sinceridade e a honestidade dos tempos antigos”.

10 *Vieirinha*, em *As Azas de Um Anjo*, é um dos frequentadores da casa da cortesã *Carolina*. Ao fim da trama ele aplica um golpe na meretriz e rouba todas suas riquezas, deixando-a na miséria. Em *A Expiação*, seu comportamento intrigante permanece, o que o conduz a uma humilhação pública no final da obra.

mento de sua vida pregressa de libertinagem. Em uma tentativa desesperada de salvar a situação, *Luiz* – que ao final do livro descobriu-se novamente apaixonado pela esposa – inventou a *Lina* que *Frederico* era seu filho, impedindo assim que a menina soubesse de sua verdadeira filiação paterna. Porém, ao final, a verdade se revelou, e *Lina* descobriu ser filha do ex-amante de *Carolina* e prima de *Frederico*, já que o jovem, na verdade, era sobrinho de *Ribeiro*. A moça, diante de tamanhas revelações, longe de maldizer sua mãe, exaltou-a por seu sofrimento. Desta forma, o final feliz de Alencar se concretizou. *Lina* e *Frederico* finalmente puderam se casar, *Luiz* deixou suas paixões de lado e voltou a amar a esposa, a qual, após tantos sofrimentos, pôde finalmente viver em paz.

A Expição apresenta-se como um dos trabalhos mais diferentes dentro da dramaturgia alencariana. Aguiar (1984) aponta que, se comparado a *As Azas de Um Anjo*, esta obra tem um “alargamento da cena dramática” e, embora se concentre no processo de remissão da cortesã, não se detém apenas sobre isso. Além da narrativa sobre a vida desta mulher, há a presença de histórias secundárias, tais como a de *Lina* e *Frederico*, *Luiz* e *Sophia*, *Pinheiro* e *Amélia*, que contribuem para o desenrolar do processo expiatório da personagem.

Ainda ao comentar sobre as qualidades da peça, Aguiar (1984) destaca que Alencar buscava ser “mestre em jogo de cena” e que muitas vezes conseguia este feito quando não esmagava as cenas com o “peso sentencioso das frases moralistas”. O autor ainda pontua que nesta peça o dramaturgo tentou “imitar o lado natural do ritmo das pessoas em seu cotidiano”, evitando utilizar recursos inesperados e artificiais. Quanto ao destino dado às personagens, considera que são finais arranjados e que alguns temas, como o incesto, são pouco aprofundados pelo romancista devido ao seu teor polêmico.

Faria (1987, p. 95), ao avaliar a obra, oferece um parecer mais negativo e aponta que esta tem “desfecho previsível, enredo de-

sinteressante, situações artificiais e personagens pobremente caracterizados”, fazendo de *A Expição* “uma peça fraca, que não acrescenta absolutamente nada à carreira de dramaturgo de Alencar”. O autor ainda acrescenta que “não é necessária nenhuma análise extensa [...] para percebermos que se trata de uma das produções mais infelizes” de Alencar. Para ele, *A Expição* é a continuação de *As Azas de Um Anjo* e também uma “repetição dos seus equívocos: a mesma visão de mundo maniqueísta, a preocupação excessiva com a moralidade e a presença entediante do *raisonneur*” (FARIA, 1987, p. 94).

Dado o direito de crítica aos autores acima citados, é preciso também avaliar os aspectos interessantes desta obra de Alencar. *A Expição*, embora evite falar de alguns temas específicos e ofereça finais esperados, é uma obra que finaliza a trajetória de Alencar no processo de representação da prostituta e, por isso, deve ser analisada de forma relacionada com as obras de mesma temática que a precederam – *As Azas de Um Anjo* e *Lucíola*.

Esta correlação é possível de ser observada já no prólogo da obra, quando Alencar ofereceu uma explicação ao leitor sobre os motivos da publicação de *A Expição*. Segundo o romancista, cabia a ele “percorrer essa existência tumultuária, desde o dia em que o anjo perdendo as azas cahe no pó até o momento em que, depois de haver rojado, como a larva pelo chão, se transforma em-fim e eleva á celeste mansão da virtude” (ALENCAR, 1868). Desta forma, Alencar explicita que sua missão era longa e incluía narrar as desventuras da cortesã quando esta se deixava levar pelo mundo – tal como ele fez em *As Azas de Um Anjo* – e também descrever o tortuoso caminho de retorno da personagem à virtude – o que seria concretizado em *A Expição*.

É evidente para o leitor que *A Expição*, mais do que a continuação de uma história, é também uma resposta à censura e aos críticos que haviam desaprovado *As Azas de Um Anjo* e levado à

proibição da peça. Além disso, o dramaturgo buscava deixar claro que, embora a desgraçada *Carolina* tenha terminado com um final feliz na peça anterior, teria o seu martírio com esta nova produção. Em tom queixoso e em meias palavras, reclamava que não era possível incluir em uma só obra as duas fases da vida da cortesã – a libertinagem e a redenção – e que, portanto, os críticos o teriam julgado de forma precipitada como um autor que defendia o prêmio ao vício, sem deixá-lo narrar por completo as desventuras de sua personagem. Tal pensamento verifica-se nas próprias palavras do autor, quando este dizia:

Havia ahi duas idéas bem distintas, dous dramas, o erro e a expiação. Não seria possível inclui-las em uma só comedia; as acções serão diversas, pelo tempo, pela scena, pela revolução profunda no character de alguns personagens. O drama não é como por ahi o fazem as vezes, uma serie de quadros ou painéis brilhantes, poeticamente dialogados, mas uma pagina da vida humana que a lógica inflexível das paixões não permite truncar. Concluiu-se por isso a primeira comedia com o arrependimento, deixando no epylogo dela o prólogo e argumento da segunda. Assim virião ambas a formar a duologia da pecadora na sociedade actual (ALENCAR, 1868).

Embora Alencar, neste trecho, tente dizer ao leitor que sua intenção sempre fora a de narrar as duas fases da existência de sua cortesã, um olhar sobre sua trajetória literária nos deixa em dúvida sobre suas reais pretensões. O que parece é que o romancista progressivamente atenuou sua forma de escrever sobre a prostituição para adequar-se à “moral literária” vigente, que na época rechaçava retratos muito vívidos deste tipo de mulher. Afinal de contas, é preciso lembrar que Alencar, enquanto figura pública, romancista e político, tinha um status social a zelar. Aguiar (1894) inclusive recorda que *A Expiação* foi publicada, justamente, no

ano em que o escritor chegaria ao Ministério Conservador ocupando a pasta da Justiça.

A análise de um obra como *A Expição*, portanto, permite entender como estes polêmicos temas do meretrício e da regeneração da “mulher perdida” eram compreendidos no contexto oitocentista, uma vez que as representações criadas pelo seu autor estavam profundamente vinculadas com o seu contexto. Evidentemente que a prostituta caracterizada por Alencar não era um retrato fidedigno da cortesã existente na urbanidade carioca da época. É preciso lembrar que o que há na literatura são representações da realidade, as quais “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” e relacionadas com “com a posição de quem os utiliza”. Por isso a importância de perceber que os discursos “não são de forma alguma discursos neutros”, mas tendem a impor um conjunto de práticas, a autoridade de uns sobre os outros, legitimar projetos, justificar escolhas, decisões, etc. (CHARTIER, 2002, p. 117).

Desta forma, José de Alencar, ao escrever suas obras sobre a prostituição, não se guiava somente por concepções próprias, mas produzia também a partir de “regras” – ainda que não declaradas – do meio literário, dos valores vigentes na sociedade e dos grupos com quais se relacionava. *A Expição*, portanto, é a redenção não apenas de *Carolina*, mas também do próprio Alencar, que, mediante essa obra, recuou em suas representações sobre a prostituta. Da ousada e destemida cortesã descrita em sua primeira obra a uma mulher apunhalada pelo passado libertino.

O seu lugar não é aqui, Carolina!: representações da prostituta em A Expição

“A Magdalena do mundo é uma vítima do ouro, abjura do amor e relapsa na cupidez; embora constricta e arrependida só remirá sua culpa quando tiver amado muito e, portanto, muito sofrido” (ALENCAR, 1868). A frase de Alencar, presente no prólogo de *A Expição*, mostra-nos, mesmo antes de conhecer a história da obra, que esta não é uma narrativa feliz, mas sim a história de uma “Magdalena” que sofre, chora e se autopune para remir suas faltas.

A Madalena em questão é *Carolina* que, após sair do meretrício, assumiu o status de esposa e mãe e passou a viver isolada das agitações da Corte em uma fazenda juntamente com sua família. Esta atitude de isolamento da personagem não é sem motivo. Em primeiro lugar, reflete a ideia de não pertencimento de *Carolina* à sociedade ordenada, pois, embora participe de suas instituições mais importantes – o casamento e a maternidade –, suas faltas não foram apagadas tão facilmente. Além disso, viver na Corte significava, sobretudo, relembrar constantemente do passado tortuoso que havia tido. Desta forma, seu afastamento, muito mais do que uma opção na forma de se viver, refletia uma necessidade.

No entanto, em *A Expição*, o objetivo central de Alencar era evidenciar as consequências de atitudes imorais à vida de uma mulher. Por este motivo, nesta obra *Carolina* retorna à movimentada urbanidade carioca para percorrer o seu calvário e consertar os seus supostos maus atos.

Logo no primeiro evento social em que esteve presente, a personagem foi alvo de críticas e comentários a respeito de seu passado. Desta forma, o autor buscava, sobretudo, lembrar que uma mulher, quando caía no pecado de exercer sua sexualidade e ter uma vida fora dos padrões vigentes, jamais seria realmente perdoadada. Isto transparece, por exemplo, no diálogo entre os perso-

nagens *Tavares* e *Vieira*, quando estes comentam sobre a presença de *Carolina* na festividade:

VIEIRA - Ouvio fallar alguma vez de uma celebre Carolina? Uma mulher que outr'ora foi o escândalo do Rio de Janeiro? [...] Um verdadeiro demônio em carne e osso.

TAVARES - É gente que não conheço, nem mesmo de nome, commendador. Um homem serio, como eu, deve zelar sua reputação.

VIEIRA - Certamente! Gente de nossa classe não se mistura com essa ralé. Pois a tal Carolina depois de fazer mil diabruras, entre outras a de arruinar um pobre rapaz a quem a fortuna do pai fazia cócegas na algibeira, cahio na miséria.

[...] **TAVARES** - Vio-a passar na rua ?

VIEIRA - Vi-a passar na sala, nesta sala de baile.

TAVARES - Não é possível! Uma semelhante ousadia, comendador! (ALENCAR, 1868, p. 11).

Este trecho, além de obviamente evidenciar a dificuldade que uma mulher como *Carolina* tinha para reconstituir a sua vida e reputação, permite entrever também a dupla moral existente na sociedade brasileira deste contexto. Segundo os preceitos desta, “para o homem atestar sua virilidade era algo louvável e até incentivado”, mas “o mesmo não acontecia com a mulher. A mulher deveria permanecer virgem antes do casamento e fiel ao marido depois dele” (COSTA, 1999, p. 76). Assim, mesmo após muitos anos terem transcorrido, as ações “imorais” de *Carolina* eram lembradas e julgadas de forma implacável. Porém, o mesmo não acontecia com homens como *Vieira*, que em seu passado havia assiduamente frequentado bordéis e tido relacionamentos com prostitutas. Somente a sua palavra e a garantia de que não se re-

lacionava com mulheres como *Carolina* bastavam para que sua honra ficasse assegurada de quaisquer nódoas.

A respeito desta dificuldade de aceitação da ex-cortesã, *Menezes, raisonneur* da peça, também expressaria as suas concepções em conversa com o personagem Araújo:

Cuidas que estas cousas esquecem?...[...] O que esquece é o martyrio de Carolina arrependida e torturada pelas recordações, sua virtude de esposa e mãe, sua caridade inteligente, o heroísmo sublime de sua calma e aparente serenidade: todas essas lembranças de hontem, todos estes actos de hoje, que continuarão amanhã e sempre. Mas o erro, esse não cria cabelos brancosnunca, e por mais velho que seja, remoça apenas lhe tocão [...]. (ALENCAR, 1868, p. 11).

Menezes, que representa em *A Expição* – assim como em *As Azas de Um Anjo* – a voz da razão e da moral vigentes de sua época, deixa claro que mulheres como *Carolina*, mesmo aparentemente regeneradas e contritas de suas faltas, jamais se recuperavam completamente. Nem o arrependimento ou as virtudes heroicas desempenhadas como mãe eram capazes de ocultar a sua vida anterior.

O “pecado” de *Carolina* de ter fugido do esperado para a sua época lhe custava caro. Afinal de contas, ela havia transgredido em tudo a educação que lhe deveria ter sido inculcada. As virtudes da boa moça educada, da submissão, do silêncio e, acima de tudo, do “pudor, a honra feminina do fechamento e do silêncio do corpo” haviam lhe faltado na juventude (PERROT, 2003, p. 22).

Assim, era de se esperar que, diante de tamanha repulsa sofrida pela sociedade carioca, *Carolina* se revoltasse e desprezasse aqueles que a julgavam, assim como já havia feito em *As Azas de Um Anjo*. Porém, em *A Expição*, esta personagem está modificada.

O fato de estar casada e principalmente de ser mãe a transformaram em uma mulher discreta e cuidadosa em suas ações. Aguiar (1984) inclusive considera que *Carolina* é a cortesã mais resignada já produzida por Alencar. Ela abraça o sofrimento que lhe é infligido e considera-se merecedora de todas as humilhações sofridas, tal como expresso no trecho abaixo:

É justo que á mulher que outrora escandalizou a sociedade e affrontou a indignação publica, de cabeça erguida e sorriso desdenhoso, se curve diante dessa mesma sociedade, esmagada pelo desprezo publico, com a fronte abatida, e as faces cuspidas dos risos e olhares de escarneo que lhe atirão passando [...]
(ALENCAR, 1868, p. 38).

Mas, além desta postura resignada, *Carolina* também assume nesta obra uma atitude firme de reparação dos males praticados em sua juventude. A primeira das ações realizadas neste sentido foi com *Pinheiro* – rapaz que ela arruinara financeiramente em *As Azas de Um Anjo*. Para promover a ascensão financeira do homem, *Carolina* lhe arranhou um casamento vantajoso com a jovem *Amélia* – herdeira de um excelente dote.

CAROLINA - Deus, no meio das torturas que sofro, me deu um supremo consolo, permitindo que eu fechasse algumas chagas que abri. Faltava uma... a miséria a que o reduzi! Mas elle compadeceu-se de mim, tirando-me este pezo da consciência, e restituindo-lhe por minha mão, o que por minha mão lhe arrancou!

PINHEIRO - Que diz D. Carolina?

CAROLINA - Tenho uma amiga, filha de um rico fazendeiro; é uma moça boa e pura como um anjo, e bonita. Não lhe conviria esse casamento? (ALENCAR, 1868, p. 35-37).

O casamento arranjado de *Pinheiro*, além de ser um exemplo do caminho de *Carolina* no desagravo de suas faltas, também demonstra como esta personagem rendeu-se na segunda peça ao mundo das convenções burguesas. De acordo com Aguiar (1984), se na primeira obra ela quis ter acesso ao “mundo do gozo, dos prazeres e da alegria”, usando para isso o “caminho ilícito” da prostituição e do empobrecimento de *Pinheiro*, na segunda, ela buscou restituir todos os benefícios arrancados de seu ex-amante através do lícito caminho do casamento e do dote.

Além disso, por meio deste plano, *Carolina* também permite entrever mais um dos estigmas que marcavam as cortesãs no século XIX: a ideia de que as prostitutas, por desejo de luxo e riquezas, acabavam com a fortuna de famílias honestas. Em *As Azas de Um Anjo*, ela havia justamente personificado esta concepção da meretriz como predadora de fortunas ao reduzir *Pinheiro* à miséria. Agora, nesta nova fase, ela restituía ao rapaz a possibilidade de ser abastado e, desta forma, avançava mais um degrau rumo à remissão de suas faltas.

A segunda situação que demonstra a transformação de *Carolina* é a ação benevolente realizada por ela em relação a *Helena*. Esta última, em *As Azas de Um Anjo*, também era uma cortesã e havia sido a responsável por encaminhar *Carolina* à sedução de *Ribeiro*. Nesta nova fase da história, ela se tornou uma senhora idosa. Estava nas ruas, doente e pedindo esmolas, quando foi socorrida por sua ex-colega, que passou a ajudá-la e a ofereceu um emprego para que pudesse sobreviver. Na concepção de *Carolina*, se *Helena* um dia havia sido o instrumento de seu erro, agora era um meio de reparação. Oferecer um emprego para a idosa senhora era, em sua visão, a única forma de arrancar-lhe do vício do meretrício.

Carolina, desse modo, parece ir cada vez mais apagando as representações que a ligavam ao mundo do luxo do prazer, criando – em contrapartida – uma nova imagem para si mesma, marcada

pela honestidade, pela simplicidade no modo de ser e agir, pela benevolência e retidão em seus atos. Esta nova mulher, que se constituiu no decorrer dos treze anos que separaram a sua juventude da vida adulta, precisava ser colocada à prova e à mostra de toda a sociedade, a qual necessitava confirmar mais uma vez se sua transformação era real e definitiva.

Porém, se a vida social de *Carolina* não era a das mais fáceis, tampouco no âmbito familiar esta mulher encontrava paz. O casamento, compreendido por muitos críticos de *As Azas de Um Anjo* como um prêmio à cortesã, se transformou, antes disso, em um martírio para *Carolina*. O primeiro problema enfrentado pelo casal era o descumprimento da promessa de um casamento branco. *Carolina* e *Luiz* não resistiram à proximidade que a convivência cotidiana proporcionava e acabaram rompendo com o acordo inicialmente firmado, o que trouxe consequências desastrosas para a relação matrimonial.

Luiz sentia ciúmes da vida pregressa de sua esposa, o que estremecia os sentimentos que nutria em relação a ela. *Carolina*, por sua vez, também não era feliz. Ela se “imagina como uma pessoa portadora de uma moléstia repugnante, que é amada e que retribuiu esse sentimento com igual paixão. Sente-se atraída, mas ao mesmo tempo ‘imunda e repulsiva” (AGUIAR, 1984, p. 147-148). Seu maior temor era que *Luiz* deixasse de amá-la e seus gestos de afeição se transformassem em “sentimento de nojo e repulsa”. “O amor tornou-se insuportável para ela, envolto em espantos, angústias e... sentimentos de culpa” (AGUIAR, 1984, p. 148).

O malfadado casamento de *Luiz* e *Carolina* ilustra muito bem o quão importante e valorizada era esta instituição no contexto oitocentista. De acordo com Verona (2011, p. 15), “Era preciso casar-se, constituir família legítima, para fazer parte do grupo de cidadãos respeitáveis que podiam ser tomados como referência de moralidade e decência”. Além disso, segundo esta mesma au-

tora, no período oitocentista, o matrimônio também era concebido como meio de “salvaguardar a honra da família, considerada a base fundamental da sociedade. Da família dependia a estabilidade pública e a educação das crianças – os futuros cidadãos da pátria – e essa missão intransferível só podia ser bem desempenhada num lar solidamente constituído” (VERONA, 2011, p, 15).

A representação de casamento infeliz de *Carolina* não foi arquitetada por Alencar sem motivos. Quando o dramaturgo escreveu a peça *As Azas de Um Anjo* e esta veio a público, muitas foram as críticas ao final regenerado de prostituta. Diante de tamanha repercussão, em *A Expição*, o romancista assumiu ares mais conservadores ao representar a cortesã e demonstrou para os críticos que a vida de sua personagem seria um “supplicio de vergonha e abjeção” (ALENCAR, 1868). No prólogo da obra, ele escreveu as seguintes afirmações:

O casamento final para alguns é um monstro da imaginação do author que fantasiou á seu bel prazer um amor puro pela mulher só capaz de excitar o desejo sensual; outros considerarão esse casamento como uma recompensa ao arrependimento e, portanto, um perdão do erro. A expiação é a resposta á estas censuras: ahi está o desenvolvimento da idéa incubada no epylogo das *Azas de Um Anjo*. [...] Esse casamento é a ultima e cruel punição do anjo decahido; é mais que a punição é a expiação do passado (ALENCAR, 1868).

No trecho acima, Alencar afirma que a ideia de mostrar o desgraçado matrimônio era algo incubado desde *As Azas de Um Anjo*. Não é possível delimitar se, de fato, a pretensão de punir sua personagem já existia quando o autor finalizou a sua primeira peça em 1858. No entanto, é inevitável supor que o romancista cearense tenha escrito esta nova obra – depreciativa e punitiva em

relação à cortesã – no intento de agradar a crítica, oferecendo um retrato bem mais abrandado e conveniente sobre a prostituição. Afinal de contas, para qualquer escritor, a aceitação de seu trabalho seria essencial, mesmo para Alencar, que naquele contexto já possuía certo prestígio social.

No entanto, para bem cumprir com a ideia da punição da cortesã, Alencar não apenas narrou em *A Expição* um casamento marcado pela angústia, pela culpa e desprezo. O autor fez com que o personagem *Luiz* se apaixonasse por outra moça e passasse a nutrir um sentimento proibido. A moça em questão era *Sophia*, filha do Sr. *Tavares*. A situação lhe colocou em um impasse, pois estava preso a uma mulher que acreditava não mais amar e impossibilitado de viver sua nova paixão.

Os sinais do afeto de *Luiz* pela jovem ficam evidentes em vários trechos da obra. Porém, o auge da relação ocorreu no aniversário de *Lina*, no qual *Sophia* estava como convidada. Nesta situação, *Luiz*, cego pelos seus sentimentos, obtém, após muito insistir, uma confissão de amor da moça. Diante disso, e percebendo que um envolvimento real entre ambos era impossível, chegou a cogitar a morte da própria esposa, *Carolina*.

A ex-cortesã, que assistiu à deplorável cena, ao perceber que seu marido estava apaixonado por outra mulher e que pensava inclusive em matá-la, ficou calada e fingiu que nada havia acontecido. Em situações anteriores já havia falado a *Menezes* que, se o marido viesse a gostar de outra, sofreria horrivelmente, mas respeitaria os seus desejos, pois queria que ele tivesse a felicidade conjugal – santa e casta – que ela não poderia lhe dar.

Esta felicidade casta de que se fala apenas *Sophia* era capaz de oferecer a *Luiz*. Esta jovem configurava tudo o que *Carolina* poderia ter sido em sua vida, mas não fora devido às suas más escolhas. A ex-cortesã estava longe daquilo que se esperava de uma esposa

devido ao caráter devasso que possuía. Além disso, segundo Rohden (2001, p. 84), neste contexto a prostituta, entendida como um ser doente, portadora de moral duvidosa e instintos sexuais anormais, personificava um desses indivíduos considerados inadequados para compor a família. Por esse motivo, em geral, considerava-se que estas mulheres não deveriam jamais se tornar esposas.

Se a situação do matrimônio trazia preocupações para *Carolina*, mais problemas ainda ela tinha no exercício de sua maternidade. Desde a obra anterior, Alencar nos evidencia que *Lina* havia sido um dos instrumentos de sua redenção. Por esse motivo, em *A Expição*, o que se encontra é uma mulher devotada a ser a melhor mãe possível.

A maternidade, traço indispensável nesta personagem, era considerada uma função essencial na vida da mulher do século XIX. Concepções médicas da época postulavam que o “ser mãe” era uma missão e que o amor materno era um “um instinto nato que preenche todas as necessidades da mulher” (VERONA, 2013, p. 35). Porém, é importante lembrar que neste contexto considerava-se que “somente uma mulher bem-educada, ou seja, guiada pelos rígidos princípios da moral, poderia ser digna de receber o ‘doce título de mãe’ e ser considerada apta para, então, exercer uma influência positiva sobre seus descendentes” (VERONA, 2013, p. 53). *Carolina*, apesar de não atender estes requisitos básicos, tornou-se mãe em *As Azas de Um Anjo*.

No entanto, a maternidade não foi uma tarefa fácil para a personagem. O seu primeiro grande desafio foi esconder de *Lina* o passado que a marcava. Afinal de contas, como iria ensinar a filha sobre a importância da pureza se ela mesma não havia sido exemplo neste quesito? Como iria revelar a *Lina* que o homem que ela chamara de pai a vida toda não tinha qualquer ligação biológica com ela?

A necessidade de cercear *Lina* de cuidados aumentou ainda mais quando ela adentrou os eventos da Corte carioca. Além de evitar a todo custo que a filha ouvisse os comentários a seu respeito, *Carolina* ainda passou a traçar estratégias para afastar sua filha de *Frederico*, que aparentemente nutria grande afeto por ela. A necessidade de separar o casal justificava-se, pois *Frederico* era filho de *Ribeiro*, que também era pai biológico de *Lina*. Permitir este envolvimento seria incesto, mesmo que o casal não tivesse conhecimento da relação em que estava se envolvendo.

O problema enfrentado por *Carolina* nesta situação demonstrava mais uma vez como os erros de sua juventude não poderiam ser apagados, mas, pelo contrário, continuavam a afetar a ela mesma e às pessoas que amava. Além disso, a iminência do incesto a colocava em uma difícil situação, pois, para evitar o envolvimento de sua filha com o irmão, precisaria revelar o seu maior segredo e correr o risco de perder o amor e a admiração de *Lina*.

A questão do casamento em crise e do incesto – os dois algozes de *Carolina* – são dilemas que se arrastaram até o final da obra. A sua resolução e, por conseguinte, também o clímax da trama, ocorreu em uma festividade organizada pelo *Barão de Castro*. O objetivo do *Barão*, muito amigo de *Carolina* e *Luiz*, era realizar esta festa para homenagear *Carolina* e humilhar *Vieira*, que durante toda a sua vida prejudicou a ex-meretriz. Com estes artifícios, o *Barão* pretendia “honrar a virtude verdadeira, que é a da mulher recuperada, e condenar a falsa dignidade” do Comendador.

Após os discursos do *Barão*, *Carolina* se deu conta da ausência de sua filha. Quando foi procurá-la, encontrou-a com *Frederico*, que, naquele exato momento, estava revelando a *Lina* o parentesco que os unia. O rapaz havia descoberto tal informação por intermédio de *Helena*, que também estava presente na festa, e que, ao perceber a intimidade entre *Lina* e *Frederico*, resolveu revelar a verdade a fim de evitar uma relação incestuosa.

FREDERICO - Oh! sim! Devo confessar-lhe para que não me accuse... e se esqueça de mim!... Uma, mulher que lhe viu nascer... alli... neste instante me contou. Nós somos, D. Lina!...

LINA - O que? (Carolina chega correndo)

FREDERICO - Nós somos irmãos.

LINA - Irmãos!...

CAROLINA - Ah! (grito pungente).

LINA - (correndo a ella) Minha mãe... É verdade! Elle é...

CAROLINA - (caindo de joelhos) Perdão, minha filha! (ALENCAR, 1868, p. 119).

Diante desta revelação, que colocaria a honra de *Carolina* em suspeita perante a filha, *Luiz* resolveu dizer que *Frederico* era seu filho, fruto de uma relação com outra mulher. No entanto, neste meio tempo, outros detalhes até então desconhecidos apareceram: “*Frederico*, de fato não é filho de *Ribeiro*, mas de um irmão deste, que morrera na Europa e deixara-o ainda criança, em Campos. *Ribeiro* criou-o e não disse nada a ninguém, nem mesmo a *Frederico*. Quer dizer: *Ribeiro* era tio, e não pai de *Frederico*. E este era, portanto, primo, e não irmão de *Lina*” (AGUIAR, 1984, p. 151).

Estes fatos chegaram ao conhecimento de *Lina*, mas, embora em seu íntimo ela soubesse que era filha de *Carolina* e *Ribeiro*, recusou-se a aceitar de imediato tal ideia para não ofender a honra da mãe. No entanto, é preciso lembrar que nesta obra “A mãe culpada deve humilhar-se em face da filha, para sua punição!” (ALENCAR, 1868, p. 110). Por isso, mais tarde, *Carolina*, que acima de tudo queria a felicidade da filha, a fez aceitar os fatos tais como eles eram. Porém, para sua surpresa, mesmo diante de tamanhas revelações, *Lina* continuava a amá-la. O drama da maternidade de *Carolina* estava assim finalizado.

Em relação aos problemas de seu casamento, estes também foram solucionados. *Luiz*, que se achava apaixonado por *Sophia*, revelou a *Menezes*, durante a festa do *Barão de Castro*, que estava enganado quanto aos seus sentimentos. A tentativa de *Luiz* de salvar a honra de *Carolina* serviu para coroar e demonstrar claramente à ex-cortesã que o marido voltara a amar e que estava disposto, inclusive, a sacrificar-se mais uma vez pela sua felicidade. Os fantasmas que assombravam a sua vida haviam, enfim, sido afastados. A dor e o sofrimento a regeneraram por completo e deram lugar para a existência de uma nova *Carolina*, esta sim merecedora do espaço que ocupava.

A trajetória da “bacante e messalina”, após sofrimentos e regenerações de corpo e alma, estava, em 1868, concluída. O anjo decaído, agora purgado de seus pecados, poderia finalmente descansar as suas asas.

Considerações finais

No século XIX, a prostituição, além de fazer parte do cotidiano da população carioca, era também tema de análise das mais diversas áreas do conhecimento, dentre elas a própria literatura. No entanto, escrever sobre um tema polêmico como o do meretrício não era nada fácil, visto que tratar tão abertamente sobre a sexualidade feria os princípios morais vigentes. *A expiação*, obra aqui em análise, é ponto final do conjunto de representações construídas por José de Alencar sobre a mulher prostituída e também elemento-chave para compreender como este autor percebia as chamadas “mulheres públicas” e se relacionava com o meio literário.

Esta peça, que retomou a vida de *Carolina*, nada mais é do que uma resposta de Alencar às críticas sofridas em *As Azas de Um*

anjo. Ela foi uma forma que o autor encontrou de responder as reclamações a ele infligidas anteriormente, demonstrando que eram supostamente injustas e que não havia sido dada a ele a chance de contar toda a história da vida de sua cortesã.

Nesta nova obra, Alencar busca criar uma representação muito mais conservadora em relação à prostituição. Se em *As Azas de Um Anjo* ele concedeu a redenção a *Carolina*, em *A Expição*, a ex-prostituta muito sofre para enfim poder desfrutar da felicidade. A primeira transformação mais evidente se dá na própria postura da personagem, que de corajosa e afrontosa passa a conformada e sofredora. Além disso, o martírio vivido pela personagem é longo e atravessa desde a sua vida social – com as humilhações em público, comentários e fofocas – a até mesmo sua vida familiar, que está às ruínas com um casamento infeliz e uma maternidade ameaçada pelos erros do passado. Mesmo diante de um cenário pouco animador, Alencar concede um “final feliz” à sua ex-cortesã, por meio da reconstrução de seu matrimônio e do perdão de sua filha.

No entanto, é preciso compreender que o fato de o dramaturgo ter concedido a felicidade à *Carolina* não significa que ele era condescendente e liberal em relação ao tema do meretrício ou, ainda, que defendia a regeneração das mulheres prostituídas. Acima de tudo, não se pode esquecer que a suposta felicidade de *Carolina* foi conquistada, e a duras penas! Afinal de contas, a sua história a condenava e, para receber um final bem-aventurado, ela precisou antes merecê-lo. Aguiar (1984, p. 55) avalia inclusive que, por “de trás da solução artificialmente feliz de *A Expição*”, havia a consagração de medidas repressoras em relação à mulher prostituída. “*Carolina*, depois de sua expiação, é *Carolina* satisfatoriamente reprimida porque autorreprimida”. A personagem só teve acesso à dita sociedade honesta, e foi efetivamente aceita por esta, depois de muito sofrer e se autopunir.

Os motivos para a sua narrativa ter se tornado cada vez mais conservadora em relação à prostituição podem ser muitos. Mas, a partir do pressuposto de que Alencar estava inserido em uma sociedade que comungava do repúdio moral à prostituição e fazia parte de uma rede de relações, supõe-se que a necessidade de ser aceito e reconhecido pelo meio literário possa ter influenciado a sua escrita. Desta forma, a *Carolina* regenerada de 1858 foi esmagada sob o peso dos moralismos oitocentistas em 1868 para, somente depois disso, ser realmente livre para viver o seu final feliz.

Referências

Fontes

ALENCAR, J. **A Expição**: comédia em 4 actos. Rio de Janeiro: A. A. da Cruz Coutinho, 1868.

ALENCAR, J. **Como e porque sou um romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

OTAVIANO, F. Notícias diversas. **Correio Mercantil**: p. 1, nº 170, 24 jun. 1858.

X.P. As Azas de Um Anjo. **Diário de annuncios**: p. 01, nº 84, 26 jun. 1858.

Bibliografia

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

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 2ª ed., 2002.

COSTA, J. F. **Ordem médica e norma familiar**. 4.ed. Rio de Janeiro: GRAAL, 1999.

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

FRANÇA, J. M. C. **Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

KUHN, M. S. **Almas que se regeneram**: representações sobre a prostituição na literatura de José de Alencar, 1858-1868. *Dissertação* (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019.

LEVY, M. S. F. A escolha do cônjuge. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 26, n. 1, p. 117-133, 2009.

PEREIRA, M. S. **A crítica que fez história**: as associações literárias no Oitocentos. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. *In*: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ROHDEN, F. **Uma Ciência da Diferença**: sexo e gênero na medicina da mulher. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.

SODRÉ, N. W. **História da Imprensa no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VERONA, E. M. **O casamento, uma instituição útil e necessária**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2011.

VERONA, E. M. **Da feminilidade oitocentista**. São Paulo: Unesp, 2013.

Resumos Biográficos

Álvaro Ribeiro Regiani

É doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em História (2018) pela Universidade de Brasília (UnB), especialista em Filosofia (2009) pela UnB e licenciado em História pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). É professor efetivo de História das Américas e das Áfricas na Universidade Estadual de Goiás - Campus Nordeste. Atualmente é membro da diretoria da Anpuh-Goiás e coordenador do GT de História cultural da Anpuh seção Goiás.

Da sua produção, destacamos:

1. REGIANI, Álvaro; MEDEIROS; Kenia Gusmão. Olhares de gênero e interseccionalidade no Ensino de História. Reflexões sobre a historicização da diferença nos processos de educação histórica. **Revista de História**, v. 1 p. 33-49, 2020.
2. REGIANI, Álvaro. **O pensamento sem corrimões: A crise da tradição e a teoria política de Hannah Arendt**. Taboão da Serra-SP: Vicenza Edições Acadêmicas, 2020.
3. REGIANI, Álvaro; MEDEIROS, Kenia Gusmão. O palimpsesto da cidadania e a educação histórica: Reflexões sobre ensino e aprendizagem de história. *In*. BUENO, André; CREMA, Everton; MARTÍN, Nilson Javier (Orgs.). **Ensino e Aprendizagem histórica**. União da vitória-PR: Sobre ontens, 2020.

E-mail: alvaroregiani2@gmail.com.

Ana Alice Miranda Menescal

É Doutora em História (Especialidade de História e Cultura do Brasil) pela Universidade de Lisboa (2016); Mestre em Filosofia (Ética) pela Universidade Estadual do Ceará (2009); Especialista em Estudos Clássicos (2006) pela Universidade Federal do Ceará; Licenciada em História (2003) também pela Universidade Federal do Ceará.

Secretária Geral da ANPUH-Secção Ceará (Gestão 2020-2022). É pesquisadora do Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval (GERAM/UVA) e tem como principais temas de interesse: Residualidade; Memória e Esquecimento; Cultura e Identidade Cultural; Historiografia e intelectuais.

Dentre suas publicações destacamos:

1. MENESCAL, Ana Alice M. História, Memória e Esquecimento: a imagem do índio na historiografia tradicional do Ceará. **Sobre Ontens**, p. 1-17, 2016;
2. MENESCAL, Ana Alice M. A história trazida à luz: O Instituto do Ceará e as análises acerca dos povos indígenas. **Revista Tarairiú**, v. 4, p. 46-63, 2012;
3. MENESCAL, Ana Alice M. Comemorações, Memórias e Documentos: uma hermenêutica da ideologia nacionalista na Revistado Instituto do Ceará de 1903. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 4, p. 40-59, 2012.
4. LEAL, Tito Barros; MENESCAL, Ana Alice M. (Orgs.). **Cultura (dita) popular: desafios e possibilidades para a História**. Sobral, CE: SertãoCult, Edições UVA, Anpuh-CE, 2021.

Ana Carolina Eiras Coelho Soares

É Professora Efetiva do Programa de Pós-Graduação em História - UFG e Professora Associada da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás; Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas de Gênero da Faculdade de História (GEPEG/FH/UFG-CNPq); Coordenadora do GT Mulheres Cientistas e Maternidades Plurais (FH/UFG-CNPq); Coordenadora do GT regional de Gênero da ANPUH- Seção Goiás; Membro da diretoria da ANPUG/GO; Membro da diretoria da ANPUH-GO gestão (2020/2022); Membro da Sociedade de Estudos dos Oitocentos; Membro da APPERJ (Associação profissional de poetas do Estado do Rio de Janeiro) e escritora da coluna “Crônicas de Mãe” para a Revista Cláudia Online. Esteve de licença maternidade em 2011 e 2017/2018.

Doutora em História Política (UERJ); Mestre em História (UERJ); Especialista em Psicopedagogia (UCAM), Bacharel e Licenciada em História (UERJ), realizou seu primeiro pós-doutorado em Antropologia Social no PPGAS/UNB com bolsa FAPEG-CAPES (2015/2017). Atualmente é formanda em licenciatura em Pedagogia pela UNINTER; realiza parte de seu segundo pós-doutoramento em História no PPGH/UFES (2020/2021) e foi premiada com a Cátedra Fulbright de Estudos Brasileiros na Universidade de Massachusetts - Amherst” com foco em “GenderStudies”.

Feminista, mãe de duas crianças, escritora, poeta, dançarina de dança do ventre e plantadora de árvores.

É autora de diversos artigos acadêmicos, capítulos de livros, verbetes, livros de poemas, livro infanto-juvenil e participação em coletâneas de poemas e contos. Dentre suas obras publicadas, destacam-se: *Moça Educada, Mulher Civilizada, Esposa Feliz: Relações de Gênero e História em Alencar*, EDUSC, (2012); *Toda Menina pode ser Mulher*, Oficina editora (2008); *Delírios e Delícias de uma Menina-Mulher*, Oficina editora, (2014); *Amar é o verbo que rima com Paz*, Metanóia, 2015 (Prêmio menção honrosa “Educando com respeito à diversidade sexual” pelo IBDSEX em 2017); *História das Mulheres e das Relações de Gênero no Centro-Oeste: trajetórias e desafios* (Orgs.), Editora Life, (2020); *Maternidades Plurais: os diferentes relatos, aventuras e oceanos das mães cientistas na pandemia* (Orgs.), Editora Bindi, (2020) e “*História das Mulheres, Relações de Gênero e Sexualidades em Goiás* (Orgs.) Editora Paco (2021).

Cássia Alves da Silva

É Professora de Língua e Literatura do Instituto Federal do Ceará (IFCE), Campus Tabuleiro do Norte. Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras), da Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestra em Letras pelo PPGLEtras/UFC). Integrante do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC/UFC). Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Teórico-Críticos em Escrita Literária e Interações Linguísticas (IFCE). Integrante do grupo de Metodologias Ativas e o Ensino de Línguas (MATEL/IFCE).

Denise Rocha

Tem formação em Magistério, licenciatura em Letras, doutorado em Literatura e Vida Social (UNESP, *campus* de Assis) e bacharelado em História pela Ruprechts-Karl-Universität, em Heidelberg, Alemanha, onde obteve o título de *Magister Artium*.

Tem interesse em leituras e pesquisas nas áreas de Literatura Alemã e de Literaturas de Língua Portuguesa: literatura regionalista e de temática indígena e negra do Brasil; literatura de viagem, épica, realista, neorrealista e contemporânea de Portugal; literatura colonial

e pós-colonial da África (Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique) e literatura colonial e de pós-independência da Ásia (Timor-Leste, Macau e Goa).

Edinaura Linhares Ferreira Lima

É Mestranda em Literatura Comparada (UFC). Especialista em Literatura e Português (UVA). Especialista em Gestão Escolar (UFC). Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora de Língua Portuguesa (SEDUC/CE). Tem interesse de pesquisa em questões relativas à produção literária do escritor mineiro Guimarães Rosa e de questões relativas à cultura e literatura clássica, especialmente à literatura grega. Tem experiência na área de Ensino de Literatura na rede pública estadual. Possui publicação nos Anais XXVIII Semana de Estudos Clássicos: O feio e o torpe na antiguidade e sua recepção pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisadora voluntária do Grupo de Estudos sobre Narração e Teatralidade no mundo antigo (GENTE). E-mail: edinaura01@gmail.com

Erivan Cassiano Karvat

É Graduado, mestre e doutor em História (UFPR), é professor associado do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (PR), atuando, principalmente, nas disciplinas de Teoria da História. Com experiência na área de ensino e pesquisa, tem se dedicado a investigações na área da História Intelectual, Pensamento Social e Historiografia Brasileira e, entre outras, às articulações entre História e Literatura. Faz parte do Grupo de Pesquisa (CNPq) Intelectuais, discursos, instituições (UEPG). Na área de discussão (ou intersecções) entre História, Literatura e Pensamento Social publicou, entre outros: *História & Literatura: reflexões sobre a História da História a partir de notas de História da Literatura* (In: GRUNER, C.; DENIPOTI, C. (Orgs.). Nas Tramas da Ficção: história, literatura e leitura. São Paulo: Ateliê, 2008) e, mais recentemente, *Vidas como advento: indagações (a partir das biografias de Faris Michaelae) acerca de trajetórias de vida, biografias e escrita da história*. (In: COSTA, Hilton et al. (Orgs.). O Paraná pelo caminho: histórias, trajetórias e perspectivas - imagens. Curitiba: Máquina de Escrever, 2017) e, em coautoria, *Formação e história: sobre o lugar de João Cruz Costa no Pensamento Social Brasileiro* (In: TRINDADE, et al.

(Orgs.). *À Margem do(s) cânones: pensamento social e interpretações do Brasil II*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017). Em 2018 realizou estágio pós-doutoral na FLUL – Faculdade de Letras – da Universidade de Lisboa. E-mail: eckarvat@uepg.br

Francisca Solange Mendes da Rocha

É Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará, Especialista em Estudos Literários e Culturais (UFC), Mestra em Literatura brasileira (UFC) e doutoranda em Letras (UFC). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura brasileira. Funcionária pública estadual lotada na Secretaria de Educação do estado do Ceará. Professora da graduação e pós-graduação na Faculdade do Maciço de Baturité. Publicou os artigos “A hipocrisia e o falso moralismo da sociedade fluminense em ‘As asas de um anjo’, de José de Alencar” e “As normalistas de Adolfo Caminha.”

Francisca Yorrana da Silva

É Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras), da Universidade Federal do Ceará (UFC), na área de Literatura Comparada. Mestra em Letras (PPGLEtras/UFC). Graduada em Letras Português e suas Literaturas (UFC). Bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP).

Francisco Aderlan Ferreira da Silva

É Graduado no curso de Letras pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2009); Licenciado em Pedagogia (2015); Pós-Graduado em Ensino da Língua Inglesa pela UNIAMÉRICA (2011); em Gestão Escolar pela Universidade Católica de Brasília (2014); em Docência do Ensino Superior pela Faculdade de Tecnologia e Ciências (2011); em Alfabetização e Letramento pela Faculdade Barão de Mauá (2015). Professor de Ensino Fundamental e Médio das escolas públicas e particulares do estado do Ceará. Professor visitante das Faculdades Kurios e Maciço de Baturité (FMB). Formador do PAIC+5 do município de Fortaleza (SME); Cursos de Extensão, Formador/Tutor do Projeto Professor Aprendiz da Secretaria de Educação do estado do Ceará (SEDUC) e Palestrante nas áreas de Ensino/Aprendizado em Alfabetização e Letramento.

Josenildo Ferreira Teófilo da Silva

É Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com pesquisa na área de Literatura Comparada e na linha “Literatura: Tradição e Inovação”. Mestre pela mesma universidade, com trabalho voltado para o estudo das relações entre a obra da escritora inglesa Virginia Woolf e do poeta e dramaturgo William Shakespeare. Graduação em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela UFC. Tem experiência na área de Teoria Literária e Literatura Comparada. Interesses de pesquisa voltados para questões relativas à estética modernista, tanto brasileira como em língua inglesa. Atualmente é professor efetivo da Secretaria de Educação do Ceará – SEDUC-CE, atuando na disciplina de Língua Portuguesa. E-mail: josenildo1905@yahoo.com.br

Da sua produção destacamos:

1. “Clarice Lispector e a relação homem-animal em “O mistério do coelho pensante: um diálogo entre uma identidade e uma outridade”. *In: Lúcia Barroso Gomes Castro; Rafaela de Abreu Gomes; Terezinha Marta de Paula Peres; Weslei Ribeiro da Cunha. (Org.). Um livro de interpretação literária: mulheres de letras. 1ed.Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, p. 07-182, 2019.*
2. “Virginia Woolf e a ficção moderna: algumas considerações”. *In: Charles Ribeiro; Lúcia Barroso; Rafaela Abreu; Terezinha Peres; Weslei Ribeiro. (Org.). Um livro de interpretação literária: obras e autores. 01ed.Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, p. 07-263, 2018.*
3. “A questão da manipulação do sujeito Ângela no conto ‘O Legado’, de Virginia Woolf: uma análise semiótica”. **Simbiótica**, v. 5, p. 160-171, 2018.
4. “Em busca de uma nova razão poética: o lirismo moderno de Mário de Andrade”. **Entrelaces** (UFC), v. 1, p. 31-42, 2016.

Karine Costa Miranda

É Doutoranda em Literatura Comparada (Universidade Federal do Ceará - 2019/2023). Possui Graduação em Letras Licenciatura Português/Espanhol pela Universidade Federal do Maranhão (2010), Especialização em Gestão Escolar e Educacional pelo Núcleo de Tecnologias para Educação (2019), Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (2014). Atua principalmente nos se-

guintes temas: Literatura Portuguesa; Literatura contemporânea; Memória; Identidade; Valter Hugo Mãe. Professora de Língua Portuguesa (Seduc/MA) desde 2016. Revisora de textos do Gabinete da Reitoria da Uema desde 2017. Professora de Língua Portuguesa (Semed/MA) desde 2020. E-mail: profakarine.ead@gmail.com

Kenia E. Gusmão Medeiros

É doutora em História (2019) pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em História (2011) pela Universidade de Brasília (UnB). Graduada em História (2008) pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), onde atua em cursos superiores, de pós-graduação e de ensino médio integrados à modalidade técnica. Já trabalhou como docente na Secretaria de Ensino do Distrito Federal (SEEDF), na Universidade Estadual de Goiás (UEG) e no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano (IF Goiano). Faz parte atualmente da atual diretoria da Associação Nacional de História (ANPUH) seção Goiás, como primeira secretária. Atualmente está vice-coordenadora do GT de Ensino de História da ANPUH/GO, membro do GT de Gênero da ANPUH/GO e membro do GT de História e Música da ANPUH/GO. É membro do Conselho Editorial da Revista Ensino & Pesquisa. Tem desenvolvido pesquisas especialmente nas áreas de Ensino, Gênero e Etnicidades e História Pública. Atualmente também cursa segunda graduação de Licenciatura em Sociologia. Desde 2010 é mãe da Malú.

Da sua produção, destacamos:

1. Livro **À deriva**: temporalidades, história e filosofia em Paulinho da Viola (Editora CRV, 2020);
2. Artigo O AVESSE DA SUBMISSÃO – Reconstrução histórica por meio da literatura: resistências femininas costuradas no romance A vida invisível de Eurídice Gusmão (**Revista Rascunhos Culturais**, UFMS, 2019);
3. Artigo Olhares de gênero e interseccionalidade no ensino de História: reflexões sobre a historicização da diferença nos processos de educação histórica (**Revista Fronteiras**, UFGD, 2020), em parceria com Álvaro Ribeiro Regiani, dentre outros trabalhos.

E-mail: kenia.medeiros@ifg.edu.br.

Lara de Sousa Lutife

É Mestranda em História, Cultura e Espacialidades pela Universidade Estadual do Ceará (PPGHCE/UECE-2022); Cursa Especialização em Metodologia do Ensino de História pela Faculdade de Venda Nova do Imigrante (FAVENI); Graduada em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA (2021); Foi Bolsista de Iniciação Científica pelo Programa de Bolsa Para Permanência Universitária (PBPU) -(2019-2020); Atuou como monitora da Disciplina de História da América I (2020.1); Membro do Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval (GERAM); Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa História, Gênero e América Latina (GEHGAL); Esses quatro últimos pela mesma instituição. Tem interesse principalmente nos seguintes temas: História e Literatura; Brasil Oitocentista e Escravidão e Ensino de História. Atualmente é professora da EEMTI Diretora Maria Dilma Bastos Ferreira.

Luiza Maria Aragão Pontes

É Doutoranda em Ciências da Educação, Absoulute Christian University – Florida - USA. Mestre em Ciências da Educação, Absoulute Christian University – Florida – USA; Pós-graduação Lato Sensu em Especialista em Filosofia da Educação; Metodologias do Ensino das Artes; Pesquisa Científica pela UECE – Universidade Estadual do Ceará; Pós Graduação: Gestão Ambiental pela UVA – Universidade Estadual Vale do Acaraú. Professora Diretora de Turma da EEFM José Bezerra de Menezes da Seduc – Secretaria de Educação do Estado do Ceará. Bacharel em Administração de Empresas na Unifor – Universidade de Fortaleza. Licenciatura em Letras\Português\Literatura\Língua Espanhola\Literatura Espanhola e também em Música na UECE (Universidade Estadual do Ceará) Trabalhos publicados: Principais aspectos do Espaço Urbano de Fortaleza Antiga no período da Belle-Époque – Volume 13 – Fazer Educativo, 2018; Breve Análise da vida de Clarice Lispector e reflexões da Hora da Estrela – Volume 1 – Fazer Educativo, 2018; Publicou poesias, contos e crônicas nas seguintes antologias: Raul Seixas – A Metamorfose Ambulante (2020); A Divina Comédia Humana (2019); A Felicidade Pós- Moderna (2018); Da Belle Époque à formação do bairro do Barro Vermelho (2007); Educação em Revista (2006); Melancholía – Academia da Incerteza (1999).

Mariana Schulmeister Kuhn

É Licenciada em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (PR), mestre em História pela mesma instituição e membro do Núcleo de estudos em História Intelectual (UEPG). É doutoranda no Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná e desenvolve pesquisas sobre História e Literatura, com enfoque na prosa e dramaturgia de José de Alencar e no teatro de Júlia Lopes de Almeida. Tem como um de seus principais trabalhos, sua dissertação de Mestrado, intitulada: “Almas que se regeneram: representações sobre a prostituição na literatura de José de Alencar, 1858-1868”. E-mail: mari_schul@hotmail.com.

Mary Nascimento da Silva Leitão

É Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Mestra e doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), da Universidade Federal do Ceará (UFC). Em 2003, participou do Verso de Boca (VB/UFC), grupo de performance poética cujo principal intuito é propagar a poesia brasileira, portuguesa e africana, através da voz, aos mais diversificados públicos. Em 2010, formou, com outras colegas de curso, o grupo Converso, que surge com a mesma proposta do VB e atua até hoje como propagador do texto poético. É integrante do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC/UFC). Participa do Grupo Ceará em Letras, que publica anualmente artigos acerca de obras de autores cearenses. Foi professora de instituições públicas e privadas, tendo lecionado em escolas estaduais, na Universidade Vale do Acaraú, no campus de Juazeiro do Norte do Instituto Federal do Ceará, na Universidade Federal do Ceará na modalidade semipresencial e na modalidade presencial nas disciplinas relacionadas ao Ensino de Literatura, e atualmente é professora substituta do curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará. Já participou de alguns projetos de poesia, dentre eles o “Diálogos Poéticos”, promovido pelo SESC. Hoje desenvolve pesquisas sobre representações femininas na literatura e ensino de literatura.

Pedro Parga Rodrigues

É Doutor em História (com foco em Brasil Império e História Agrária) pela Universidade Federal Fluminense; Mestre pela Unirio. Pós-doutor pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e pela

Unirio. Atua no INCT Proprietas e no NUPEP. É professor da SME-RJ. Já atuou em disciplinas ligadas ao Brasil Império, Teoria da História e História Econômica.

Da sua produção destacamos:

1. RODRIGUES, P. P. A Diretoria da Agricultura sob a chefia de Machado Assis: Os processos de solicitação de compra de propriedade no Amazonas (1887-1889). **Revista Maracanan**, p. 83-103, 2020.
2. RODRIGUES, Pedro Parga. Machado de Assis y el debate con los grandes. **Revista Electronica de Fuentes y Archivos**, v. 10, p. 114-134, 2019.
3. RODRIGUES, Pedro Parga. Burocracia e potentados: suas interações na aplicação de leis agrárias no Segundo Reinado brasileiro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, v. 15, p. 209-229, 2018.
4. RODRIGUES, Pedro Parga; MOTTA, Márcia Maria M. (Org.). **Os intelectuais e a questão agrária no Brasil**. 1. ed. Proprietas, 2021.
5. RODRIGUES, Pedro Parga. **Três contos machadianos comentados por historiadores**. 1. ed. Porto: Cravo, 2021.
6. RODRIGUES, Pedro Parga. **As frações da classe senhorial e a Lei Hipotecaria de 1864**. 1. ed. Eduff, 2016.

Renato Drummond Tapioca Neto

É Licenciado em História pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC (2014) e Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB (2017). É escritor e desde 2012 mantém o site “Rainhas Trágicas”, dedicado à História das Mulheres no Antigo Regime. Entre seus principais temas de pesquisa, destacam-se: Antigo Regime, Inglaterra Tudoriana, Brasil Império, História das Mulheres, Gênero e Sexualidade, Literatura Brasileira e José de Alencar. Em 2017, defendeu a dissertação intitulada “O Império e a Senhora: Memória, Sociedade e Escravidão em José de Alencar”. Além disso, é autor do livro “Rainhas Trágicas: quinze mulheres que moldaram o destino da Europa”. Almedina, Portugal: Vogais Editora, 2016, 380 p. Atualmente, é Funcionário Público da Secretaria de Educação do Estado da Bahia (SEC) e Professor Efetivo de História no Colégio Estadual Lauro Farani Pedreira de Freitas (Iaçu-BA). E-mail: drummond.renato@yahoo.com.br.

Tito Barros Leal

É Doutor em História (Especialidade de História e Cultura do Brasil) pela Universidade de Lisboa (2014); Mestre em Filosofia (Ética) pela Universidade Estadual do Ceará (2009); Especialista em Estudos Clássicos (2005), Bacharel (2003) e Licenciado (2002) em História, estes três pela Universidade Federal do Ceará. É Professor Adjunto do Curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú (Sobral-CE) onde atua como Tutor do Programa de Educação Tutorial e coordena o Núcleo de Estudos e Documentação Histórica - NEDHIS/UVA (em ambos os casos com 1ª gestão entre 2018-2021 com recondução para o período 2021-2024). É Líder do Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval (GERAM/UVA) e pesquisador do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC/UFC) e do Laboratório de História Antiga e Medieval (LABHAM/UFPI). Foi Presidente da ANPUH-CE (2016-2018 e 2019-2020) e Vice-Presidente da ANPUH-CE (2018-2019) e da ANPUH-Brasil (2019-2021). Atua principalmente nas disciplinas de História Antiga e Pesquisa em História e tem se dedicado a investigar a correlação entre História e Literatura, dividindo-se entre dois vastos campos de leitura: universo trágico grego e o romantismo brasileiro.

Da sua produção destacamos:

1. LEAL, Tito Barros. “Brevíssima apropriação d’O Jesuíta como fonte histórica e exemplo da historiografia alencariana”. In: PEREIRA, M. P. T.; LIMA, F. W. R.; LEAL, Tito Barros (Orgs.). **José de Alencar in Cena** - Estudos da dramaturgia alencarina. Macapá: UNIFAP, p. 223-242, 2019.
2. LEAL, Tito Barros. “Αὐβρις do Rei Deus contra a ἀρετή dos livres homens: resíduos de Salamina na poética historiográfica esquiliana”. In: SILVEIRA, E. M. da; SOUZA, R. N. R. de; LEAL, Tito Barros (Orgs.). **História e Ensino: Fontes, Métodos e Temas**. Sobral: Edições UVA / Sertão Cult, p. 69-84, 2018.
3. LEAL, Tito Barros. “Iracemapara além das expectativas. In: PENA, Abel Nascimento *et alli*. (Orgs.). **Revisitar o Mito / Myths Revisited**. Lisboa: HÚMUS, p. 529-598, 2015.
4. LEAL, Tito Barros; MENESCAL, Ana Alice M. (Orgs.). **Cultura (dita) popular: desafios e possibilidades para a História**. Sobral, CE: SertãoCult, Edições UVA, Anpuh-CE, 2021.



Este livro foi composto em fonte Minion Pro, impresso no formato 15 x 22 cm
em offset 75 g/m², com 252 páginas e em e-book formato pdf.

Impressão e acabamento:

Junho de 2022.

Mulheres que leem são perigosas: padrões morais e controle social das mulheres nos perfis femininos de José de Alencar

Ana Carolina Eiras Coelho Soares

Duas faces literárias em José de Alencar

Cássia Alves da Silva / Francisca Yorranna da Silva

Mary Nascimento da Silva Leitão

Revisitando as questões sociais e comerciais no texto teatral *O Crédito de José de Alencar*

Luiza Maria Aragão Pontes

Costurando fontes: propriedade, liberdade e escravidão em três textos alencarianos – *O Demônio Familiar* (1857); *Discursos Parlamentares* (1870-1871); *A Propriedade* (1883)

Tito Barros Leal / Pedro Parga Rodrigues

José de Alencar e a escravidão: uma leitura do pensamento alencariano a partir de *Novas Cartas Políticas de Erasmo* (1867-1868) e *O Demônio Familiar* (1857)

Lara de Sousa Lutife / Ana Alice Menescal

Cena aberta para a escravidão: discursos e representações sobre a escravidão em *O Demônio Familiar* de José de Alencar

Álvaro Ribeiro Regiani / Kenia Érica Gusmão Medeiros

***Mãe*, de José de Alencar, e *O Mulato*, de Aluísio Azevedo: o reflexo da dor da negação da maternidade negra.**

Edinaura Linhares Ferreira Lima / Josenildo Ferreira Teófilo da Silva

Karine Costa Miranda

O projeto de independência do Brasil n' *O Jesuíta* (1861), de José de Alencar

Denise Rocha

A representação dos perfis masculinos em *As Asas de Um Anjo*

Renato Drummond Tapioca Neto

A cruel punição do anjo decahido: sociedade e prostituição em *A Expição* (1868)

Mariana Schulmeister Kuhn / Erivan Cassiano Karvat



ISBN 978-655421006-5

