

Sílvia Cristina Martins de Souza e Silva

# **IDÉIAS ENCENADAS**

**uma interpretação de O Demônio Familiar,  
de José de Alencar**

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Sidney Chalhoub.

Silvia Cristina Martins de Souza e Silva

# IDÉIAS ENCENADAS

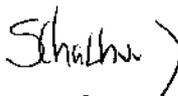
uma interpretação de O Demônio Familiar,  
de José de Alencar

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade  
Estadual de Campinas, sob orientação do  
Prof. Dr. Sidney Chalhoub.

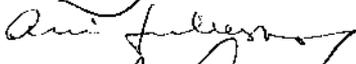
Este exemplar corresponde à redação final da  
dissertação defendida e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 19/03/96.

Banca:

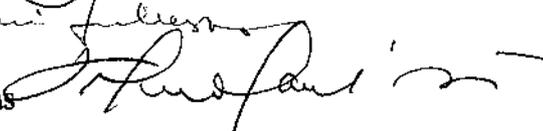
Prof. Dr. Sidney Chalhoub



Prof. Dr. Alcir Lenharo



Profª. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas



Prof. Dr. Robert W. Slenes

Campinas - SP  
Março de 1996.

UNIDADE	78C
N.º CHAMADA:	UNICAMP
V.	Si38i
INSCRIÇÃO	27198
PROD.	667/96
C	1
D	2
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	10/04/96
N.º OPD	21.00086187-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Silva, Sílvia Cristina Martins de Souza e

Si38i

Idéias encenadas: uma interpretação de "o Demônio Familiar", de José de Alencar / Sílvia Cristina Martins de Souza e Silva. - - Campinas, SP: [s.n.], 1996.

Orientador: Sidney Chalhoub.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Alencar, José de, 1829-1877. 2. Teatro - Rio de Janeiro - Sec. XIX. 3. Escravidão - Brasil - Sec. XIX. 4.\* Literatura - História. I. Chalhoub, Sidney. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Para Juliana e  
Larissa, com amor

# Índice

<b>Introdução</b>	Como e Porque José de Alencar e <u>O Demônio Familiar</u> .....	1
<b>Capítulo 1</b>	Um daguerreótipo moral da sociedade brasileira do séc. XIX...	55
<b>Capítulo 2</b>	Uma confraternidade literária muito especial.....	112
<b>Capítulo 3</b>	Aos Domingos, por Nabuco; Às Quintas, por Alencar.....	151
<b>Considerações Finais</b>	.....	192
<b>Anexo</b>	.....	196
<b>Fontes e Bibliografia</b>	.....	198

## AGRADECIMENTOS

Relembrando as etapas deste trabalho vejo como foi importante a contribuição de colegas, amigos e familiares.

Embora correndo o risco de omissões, não posso deixar de mencionar a ajuda e o apoio de algumas pessoas, vindos de muitas partes: de Campos dos Goytacazes pude sempre contar com o estímulo incondicional dos meus familiares e de Tânia Terra, uma amiga de muitos anos; em Campinas, Christina Roquette Lopreato facilitou o meu retorno à academia após dezoito anos de afastamento e, no Rio de Janeiro, Romilda Duarte da Silva criou todas as condições necessárias para que eu pudesse desenvolver minha pesquisa.

Com os colegas que tive a sorte de encontrar na pós-graduação minha dívida também não é pequena. Jefferson Cano, Luciano Mendonça de Lima e Ana Rosa Clochet da Silva são alguns dentre os muitos com os quais tive o prazer de compartilhar idéias, informações e préstimos. Dois nomes não de figurar à parte. A Jeziel De Paula cabe o mérito de ter “salvo” a minha tese num momento em que o computador se colocou num sentido contrário ao meu. A Silvana Vieira de Sousa agradeço as sugestões e discussões sem as quais, com certeza, este trabalho não seria o memo.

Com Sidney Chalhoub os meus débitos são ainda maiores. A ele devo a generosidade de ter me acompanhado com suas leituras atentas, rigorosas e exigentes durante a fase de elaboração do projeto que deu origem a esta dissertação e, posteriormente, na orientação do trabalho propriamente dito. Com Sidney aprendí, dentre outras coisas, que rigor acadêmico e bom humor são totalmente compatíveis. Tudo o que espero é não tê-lo decepcionado e ter-me mantido à altura do que esperava de um orientando seu.

Aos membros da banca de qualificação, professores Robert Slenes e Alcir Lenharo, agradeço as críticas e contribuições que muito me valeram para a avaliação e redação final do trabalho.

Ao CNPq, pela ajuda financeira que possibilitou durante dois anos a dedicação exclusiva ao mestrado, e aos funcionários da Biblioteca Nacional, onde concentrou-se a minha pesquisa.

Por fim um agradecimento especial: a Larissa e Juliana por terem suportado a convivência com uma mãe “ausente” por alguns meses. A elas dedico esta tese.

Campinas, janeiro de 1996

## INTRODUÇÃO

### COMO E PORQUE ALENCAR E O DEMÔNIO FAMILIAR

Um leitor familiarizado com os textos de José de Alencar já deve ter percebido que o título desta introdução foi tomado de empréstimo ao seu **Como e Porque Sou Romancista** (1873), espécie de auto-biografia intelectual do autor.

Escrito sob forma de carta, quando já era um escritor de renome, é bem provável que, ao redigi-lo, Alencar tenha revestido de uma certa aura de fantasia e grandiosidade a trajetória de sua formação literária. Contudo, e guardando as devidas reservas em relação a esta possível atitude do autor, um dos traços marcantes deste texto é a permanente preocupação deste escritor em dotar a literatura brasileira de uma identidade própria.

O meu interesse em relação a José de Alencar cresceu quanto mais pude vislumbrar a presença desta mesma inquietação nas diferentes atividades que exerceu e nos diferentes gêneros literários aos quais se dedicou. Porque, para os que estão acostumados a julgá-lo como um dos nossos maiores romancistas, a leitura de sua obra é, no mínimo, instigante. Através dela pode-se perceber que ele se dedicou com igual diligência e perseguindo os mesmos objetivos à dramaturgia, ao jornalismo, à crítica literária e à política, neste último caso como deputado pela província do Ceará e como Ministro da Justiça do Império na década de 1860.<sup>1</sup>

Há, naturalmente, uma longa tradição de análise da obra de José de Alencar e não existe nada de muito original em querer ressaltar esta sua preocupação com a nacionalização da literatura. Entretanto, os trabalhos que se dedicam a este autor, apesar de importantes, têm resultado, na sua maioria, em estudos que privilegiam o seu

---

<sup>1</sup> Como deputado, Alencar exerceu o seu primeiro mandato de 1861 a 1863, afastando-se do cargo com a dissolução da Câmara, e mais dois outros: um de 1871 a 1872, e outro de 1873 a 1874. Foi Ministro da Justiça no gabinete do Visconde de Itaboraí, de 1868 a 1870, quando pediu afastamento do ministério para disputar, sem sucesso, uma vaga no Senado. Ver MOTTA, Arthur, **José de Alencar: o escritor e o político, sua vida e sua obra**, Rio de Janeiro, Brigniet, 1921, p.p. 173/223.

desenvolvimento intelectual e político, perdendo a possibilidade de uma compreensão histórica que desvende o processo de construção de sua obra em um momento e local específicos.<sup>2</sup>

Por outro lado, estes estudos têm contemplado muito mais a produção do romancista, enquanto a produção dramática de Alencar não tem sido analisada com a mesma assiduidade. Gostaria de ressaltar, neste caso, que o retrato tradicional de Alencar como um escritor romântico sofre alguns arranhões diante de suas concepções teatrais. No artigo “A Comédia Brasileira” (1857) o autor mostra como ingressou na dramaturgia tendo como objetivo romper com o romantismo teatral, estética que dominava os palcos brasileiros de sua época.<sup>3</sup>

Ainda que o dramaturgo e sua obra não tenham recebido a mesma atenção e tratamento que o romancista, nem por isto deixaram de aparecer alguns estudos abordando o seu envolvimento com o teatro, ainda que com alguns equívocos ou omissões. Nesta linha destaca-se o trabalho de Flávio Aguiar intitulado **A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar**.<sup>4</sup> Nele o autor procura analisar a dramaturgia de Alencar como parte representativa de uma sólida tradição cômica no séc. XIX. Aguiar parte do pressuposto de que o sucesso da comédia no Brasil, em detrimento de outros gêneros teatrais, se deveu ao fato de que ela permitiu uma maior liberdade aos autores para tratar de assuntos difíceis de serem abordados:

*(...) quando o genero era “sério”, a responsabilidade aumentava: há aí um fator psicológico que não deve ser desprezado. Quando o gênero não era de tanta “responsabilidade”, o sentimento*

<sup>2</sup> Refiro-me, aqui, aos trabalhos de MAGALHÃES JR., Raimundo, **José de Alencar e sua Época**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977; VIANNA FILHO, Luis, **A Vida de José de Alencar**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979; COUTINHO, Afrânio, **A Tradição Afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968 e MOTTA, Arthur, **José de Alencar: o escritor e o político, sua vida e sua obra**, op. cit., apenas para citar os mais conhecidos. Destes apenas Raimundo Magalhães Jr. analisou mais detidamente a dramaturgia de José de Alencar. Faço uma referência especial a Antonio Candido, que no capítulo intitulado “Os Três Alencares”, do seu **Formação da Literatura Brasileira** (Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1975), realiza um estudo crítico da obra alencariana abordando-a como parte de um sistema no qual estão articulados três elementos: o escritor, o público e a obra.

<sup>3</sup> “A Comédia Brasileira” in **Obra Completa**, Rio de Janeiro, Aguiar, 1960, vol. IV. Artigo originalmente publicado no **Diário do Rio de Janeiro** em 14 de novembro de 1857.

<sup>4</sup> AGUIAR, Flávio, **A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar**, São Paulo, Ática, 1984.

*era de maior alívio, de maior liberdade e, portanto, era possível um exercício mais solto de criatividade.*<sup>5</sup>

Por partir da suposição de que existe neste “descompromisso” com a responsabilidade uma espécie de substrato comum a todos os escritores que se dedicaram ao gênero cômico no séc. XIX, Aguiar acaba por interpretar a dramaturgia de Alencar a partir de princípios explicativos gerais, perdendo a possibilidade de tentar uma compreensão histórica das mesmas.

Posicionando-se contra um tipo de análise generalizante, o trabalho de João Roberto Faria - **José de Alencar e o Teatro** -,<sup>6</sup> procura analisar as peças de Alencar e reconstituir a trajetória do dramaturgo adotando um procedimento que consiste em acompanhar a repercussão de suas peças no dia-a-dia da vida teatral da Corte no séc. XIX, relacionando-as com a censura, com as críticas e com as polêmicas que suscitaram. Apesar de este estudo ter o mérito de procurar levar em conta a transformação histórica, Faria acaba por privilegiar no seu trabalho a configuração do predomínio dos temas e formas da dramaturgia produzida na Europa na obra de Alencar, saindo em busca das fontes de inspiração para este autor na construção das suas personagens e das suas tramas. Desta forma que, ao interpretar **O Demônio Familiar**, obra que interessa particularmente a este trabalho, Faria associa o protagonista da trama a Figaro, de **O Barbeiro de Sevilha**, aproximando-o de “tantos outros lacaios ou criados da antiga comédia italiana, francesa e ainda portuguesa”.<sup>7</sup> Tais conclusões, a meu ver, ainda que pertinentes, são pouco proveitosas, e acabam por cair na mesma armadilha das explicações generalizantes que o autor se preocupou em negar.

Eleger José de Alencar e **O Demônio Familiar**, sua obra dramática de maior sucesso, justifica-se, em parte, pela importância deste autor para a literatura brasileira, que a posteridade se incumbiu de consagrar e, principalmente, pelo objetivo de trabalhar as relações de cumplicidade e troca entre história e literatura.

<sup>5</sup> idem, ibidem, p.p. 7/8.

<sup>6</sup> FARIA, João Roberto, **José de Alencar e o Teatro**, São Paulo, EDUSP, 1987.

<sup>7</sup> idem, ibidem, p. 47.

O que pretendo ao tomar esta comédia de Alencar como “testemunho histórico” é procurar captar um processo de historicização que evidencie as relações entre história e literatura a partir das aproximações internas e externas ao texto. A literatura não será vista como um “reflexo” da história, como um discurso que copia e repete os fatos, mas que cria, constrói e intervém intencionalmente numa dada realidade. Quer dizer, o texto literário valerá para este trabalho a partir da sua função referencial, como uma “construção” e não como um “dado”, na medida em que ficção e realidade se misturam nele para criar uma imagem que é a visada pelo autor e que é também a maneira como ele criou na historicidade de sua produção e na intencionalidade de sua escrita.<sup>8</sup>

Feitas estas observações preliminares, gostaria de apresentar ao leitor o roteiro deste trabalho. Ele é marcado por três momentos que deram origem aos capítulos da dissertação. No primeiro deles procuro resgatar o clima de efervescência intelectual nas décadas de 1850 e 1860, em torno do Teatro Ginásio Dramático, que provocou uma “revolução” nos palcos nacionais ao trazer para a cena brasileira as comédias realistas (ou “dramas de casaca”), última novidade em Paris. Combinando a descrição de costumes com a exaltação de determinados valores éticos, a comédia realista francesa discutia questões de interesse de um determinado segmento da sociedade com o qual se identificava e para o qual dirigia a sua produção - a burguesia. O sucesso destas representações no Rio de Janeiro foi extraordinário e os seus desdobramentos surpreendentes, pois os literatos brasileiros defenderam os postulados estéticos e ideológicos do realismo francês e trabalharam para dotar o país de uma dramaturgia com as mesmas características. Dentre os membros desta intelectualidade que se alinhou ao realismo destacou-se José de Alencar. Acompanhando com interesse a vida teatral fluminense através dos folhetins regulares que escrevia para o *Correio Mercantil* (1855), este escritor não tardou a transformar tal simpatia inicial em contribuição definitiva na segunda metade de 1857, oferecendo ao empresário da companhia do Teatro Ginásio Dramático três peças de sua autoria, que logo foram postas em cena. A estréia de Alencar

---

<sup>8</sup> CHARTIER, Roger, *História cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difel, p.p. 62/63 e NEVES, Margarida de Sousa, “Uma Escrita do Tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas” in *A Crônica*, Campinas, UNICAMP, 1993, p.p. 75/92.

como dramaturgo foi recebida com o apoio dos seus “pares” e seu esforço individual apontado como exemplo a ser seguido. Neste primeiro capítulo procuro ir ao encontro desta figura referencial de sua época buscando reconstituir e compreender o ponto central do seu esforço ao escrever para o teatro, isto é, a nacionalização da literatura dramática brasileira.

No primeiro capítulo há, ainda, uma interpretação de **O Demônio Familiar**, a segunda das comédias de Alencar encenada no Teatro Ginásio e a que maior sucesso alcançou. Num momento em que a discussão em torno da corrupção dos valores morais pela escravidão estava sendo travada em várias instâncias da sociedade e pautava o estabelecimento de regras de convivência e controle social, Alencar escreveu **O Demônio Familiar**, uma comédia que tem como tema central a escravidão e como protagonista um escravo. O argumento que procuro defender ao interpretar esta comédia, e que me levou diretamente ao tema desta dissertação, é o de que Alencar se valeu desta obra como um instrumento de ação política para retratar um meio social particular no qual viviam homens e mulheres supostamente corrompidos pela convivência com seus escravos, ao mesmo tempo que defendeu uma tese social: a única forma de extirpar este mal seria eliminando a escravidão do interior da família brasileira, em particular, e da sociedade, em geral. Entendido desta forma **O Demônio Familiar** assume para este trabalho uma dupla perspectiva documental: como registro de uma época e, ao mesmo tempo, como instrumento de inserção social e intervenção do autor, sintonizando a produção literária com o momento histórico que vivenciou.

No segundo capítulo procuro avaliar como esta peça foi lida e recebida naquele ano de 1857, tomando como base os artigos de crítica teatral publicados em jornais e revistas do Rio de Janeiro da época. Meu objetivo é analisar os debates entre os membros de uma elite cultural de um mesmo período, discutindo a ilusão de unidade de um grupo que se queria fazer crer unido em torno da mesma “missão” de criação de um determinado teatro nacional. Para isto recorro ao levantamento dos antagonismos, distinções e dos pontos de convergência e divergência entre os debatedores, procurando captar as “outras” faces das questões levantadas nas suas críticas.

E, finalmente, há um terceiro capítulo dedicado a uma polêmica que envolveu José de Alencar e Joaquim Nabuco, em 1875, através das páginas d'**O Globo**, na qual o assunto **Demônio Familiar** voltou a ser abordado e ocupou grande parte dos debates. Inserida num quadro mais amplo no qual vários dos mais célebres letrados brasileiros das últimas décadas do séc. XIX se utilizaram das polêmicas como uma forma de expor e defender pontos de vista literários e políticos, a polêmica Alencar-Nabuco surge como um momento que permite recolocar as relações entre crítica e história envolvendo duas figuras representativas de posições culturais e políticas dominantes da época. Neste capítulo defendo a idéia de que os debates em torno de **O Demônio Familiar**, naquele ano de 1875, apontam para o confronto de diferentes visões de futuro para a nação num momento em que as manifestações artísticas tinham papel fundamental na questão da valorização da identidade nacional. Basta lembrar que a década de 1870 assistiu a uma mudança de padrão cultural, com a incorporação do negro e do escravo como objetos do discurso literário e cultural e, em termos de crítica literária, a adoção do naturalismo, do evolucionismo e do cientificismo no estudo da literatura. A adoção de tais modelos permitiu a abordagem da literatura e da cultura de um ponto de vista histórico-social, e é dentro deste quadro que esta polêmica assume importância para este trabalho.

Definidos os objetivos, falta apenas mencionar um outro detalhe: o leitor poderá acompanhar este meu roteiro a partir da sua própria leitura crítica da peça. Deixo-lhe, então, na companhia de Alencar e da sua comédia para nos reencontrarmos mais adiante.

J. DE ALENCAR

---

O  
DEMONIO FAMILIAR

COMEDIA.

EM QUATRO ACTOS.

---

RIO DE JANEIRO.  
TYPOGRAPHIA DE SOARES & IRMÃO  
RUA DA ALFANDEGA N. 6.

---

1858.

Personagens	Carlötinha	Alfredo
	Henriqueta	Azevedo
	Eduardo	D. Maria
	Pedro	Vasconcelos
	Jorge	

## ATO PRIMEIRO

Em casa de Eduardo. Gabinete de estudo.

### CENA PRIMEIRA

Carlötinha, Henriqueta

CARLOTINHA - Mano, mano! (Voltando-se para a porta) Não te disse? (Acenando) Vem, psiu, vem!

HENRIQUETA - Não, ele pode zangar-se quando souber.

CARLOTINHA - Quem vai contar-lhe? Demais, que tem isso? Os homens não dizem que as moças são curiosas?

HENRIQUETA - Mas, Carlötinha, não é bonito uma moça entrar no quarto de um moço solteiro.

CARLOTINHA - Sozinha, sim; mas com a irmã não faz mal.

HENRIQUETA - Sempre faz.

CARLOTINHA - Ora! Estavas morrendo de vontade.

HENRIQUETA - Eu não; tu é que me chamaste.

CARLOTINHA - Porque me fazias tantas perguntinhas, que logo percebi o que havia aqui dentro. (No coração)

HENRIQUETA - Carlötinha!...

CARLOTINHA - Está bom, não te zangues.

HENRIQUETA - Não; mas tem lembranças!

CARLOTINHA - Que parecem esquecimentos, não é? Esquecia-me que não gostas que advinhem teus segredos.

HENRIQUETA - Não os tenho.

CARLOTINHA - Anda lá!... Oh! meu Deus! Que desordem! Aquele moleque não arranja o quarto do senhor; depois mano vem e fica maçado.

HENRIQUETA - Vamos nós arranjà-lo?

CARLOTINHA - Está dito; ele nunca teve criadas desta ordem.

HENRIQUETA - (a meia voz) - Porque não quis!

CARLOTINHA - Que dizes?... Cá está uma gravata.

HENRIQUETA - Um par de luvas.

CARLOTINHA - As botinas em cima da cadeira.  
HENRIQUETA - Os livros no chão.  
CARLOTINHA - Ah! Agora pode-se ver!  
HENRIQUETA - Não abrimos a janela?  
CARLOTINHA - É verdade. (Abre)  
HENRIQUETA - Daqui vê-se a minha casa; olha!  
CARLOTINHA - Pois agora é que sabes? Nunca viste mano Eduardo nesta janela?  
HENRIQUETA - Não; nunca.  
CARLOTINHA - Fala a verdade, Henriqueta!  
HENRIQUETA - Já te disse que não; se vi, não me lembra. Há tanto tempo que esta janela não se abre!  
CARLOTINHA - Bravo! Depois não digas que são lembranças minhas.  
HENRIQUETA - O que? O que disse eu?  
CARLOTINHA - Nada; traíste o teu segredo, minha amiguinha. Se tu sabes que esta janela não se abre, é porque todos os dias olhas para ela.  
HENRIQUETA - Pois não...  
CARLOTINHA - Para que procuras esconder uma coisa que teus olhos estão dizendo? Tu choras!... Por que? É pelo que eu disse? Perdoa, não falo mais em semelhante coisa.  
HENRIQUETA - Sim; eu te peço, Carlotinha. Se soubesses o que eu sofro...  
CARLOTINHA - Como! Meu irmão é tão indigno de ti, Henriqueta, que te ofendes com um simples gracejo a seu respeito?  
HENRIQUETA - Eu é que não sou digna dele; não mereço, nem mesmo por tua causa, uma palavra de amizade!  
CARLOTINHA - Que dizes! Mano Eduardo te trata mal?  
HENRIQUETA - Mal, não; mas com indiferença, com uma frieza!... Às vezes nem me olha.  
CARLOTINHA - Mas antes, quando nos visitavas mais a miúdo, e passavas dia conosco, ele brincava tanto contigo!  
HENRIQUETA - Sim; porém, um dia, tu não reparaste, talvez; eu me lembro... ainda dói! Um dia vim passar a tarde contigo, e durante todo o tempo que estive aqui ele não me deu palavra.  
CARLOTINHA - Distração! Não foi de propósito.  
HENRIQUETA - Oh! foi! Desde então essa janela nunca mais se abriu. Agora posso dizer-te tudo... Eu o via do meu quarto a todas as horas do dia; de manhã, apenas acordava, já ele estava; antes de jantar, quando ele chegava, eu o esperava; e à tarde, ao escurecer.  
CARLOTINHA - E nunca me disseste nada!  
HENRIQUETA - Tinha vergonha. Hoje mesmo se não adivinhasse, se eu não me traísse...  
CARLOTINHA - Deixa estar que hei de perguntar-lhe a razão disto.  
HENRIQUETA - Eu te suplico! Não lhe digas nada. Para quê? Sofri dois meses, sofri como tu não fazes idéia. Uns versos sobretudo que ele me mandou fizeram-me chorar a noite inteira.  
CARLOTINHA - Mas por isso mesmo! Não quero que ele te faça chorar. Hei de obrigá-lo a ser para ti o mesmo que era.  
HENRIQUETA - Agora... É impossível!  
CARLOTINHA - Por que?  
HENRIQUETA - Não tenho coragem de dizer; e, entretanto, vim hoje para dar-te parte e para... despedir-me desta casa.  
CARLOTINHA - Vais fazer alguma viagem?  
HENRIQUETA - Não, mas vou...(Ouve-se subir a escada)  
CARLOTINHA - É ele! É mano!

HENRIQUETA - Ah! Meu Deus!  
 CARLOTINHA - Depressa! Corre!...

CENA II  
 Eduardo e Carlotinha

EDUARDO - Pedro!...Moleque!...O brejeiro anda passeando, naturalmente! Pedro!  
 CARLOTINHA (entrando) - O que quer, mano? Pedro saiu.  
 EDUARDO - Onde foi?  
 CARLOTINHA - Não sei.  
 EDUARDO - Por que o deixaste sair?  
 CARLOTINHA - Ora! Há quem possa com aquele seu moleque? É um azogue; nem à mamãe tem respeito.  
 EDUARDO - Realmente é insuportável; já não o posso aturar.

CENA III  
 Os mesmos, Pedro

PEDRO - Senhor chamou?  
 EDUARDO - Onde andava?  
 PEDRO - Fui ali na loja da esquina.  
 EDUARDO - Fazer o quê? Quem lhe mandou lá?  
 CARLOTINHA - Foi vadiar; é só o que ele faz.  
 PEDRO - Não, nhanhã; fui comprar soldadinho de chumbo.  
 EDUARDO - Ah! O senhor ainda brinca com soldados de chumbo...Corra, vá chamar um tílburí na praça; já, de um pulo.  
 PEDRO - Sim, senhor.

CENA IV  
 Eduardo, Carlotinha

CARLOTINHA - Onde vai, mano?  
 EDUARDO - Vou ao Catete ver um doente; volto já.  
 CARLOTINHA - Eu queria falar-lhe.  
 EDUARDO - Quando voltar, menina.  
 CARLOTINHA - E por que não agora?  
 EDUARDO - Tenho pressa, não posso esperar. Queres ir hoje ao Teatro Lírico?  
 CARLOTINHA - Não, não estou disposta.  
 EDUARDO - Pois representa-se uma ópera bonita (Enche a carteira de charutos) Canta a Charton. Há muito tempo que não vamos ao teatro.

CARLOTINHA - É verdade; mas quem nos acompanha é você, e seus trabalhos, sua vida ocupada...Depois, mano, noto que anda triste.

EDUARDO - Triste? Não, é meu gênio; sou naturalmente seco, gosto pouco de divertimentos.

CARLOTINHA - Mas houve um tempo em que não era assim; brincávamos, passávamos as noites a tocar piano e a conversar; você, Henriqueta e eu. Lembra-se?

EDUARDO - Se me lembro!...Estava formando há pouco, não tinha clínica. Hoje falta-me o tempo para as distrações.

#### CENA V

Os mesmos, Pedro

PEDRO - Está aí o tilburi, sim, senhor; carro novo, cavalinho bom.

EDUARDO - Agora veja se se larga outra vez. Quero tudo isto arrumado, no seu lugar; não me toque nos meus livros; escove esta roupa. Respeite-me os charutos. Quem abriu aquela janela?

CARLOTINHA - Fui eu, mano. Fiz mal?

EDUARDO - Não gosto que esteja aberta; o vento leva-me os papéis (A Pedro) Fecha!

CARLOTINHA - Você outrora gostava de passar as tardes ali, fumando ou lendo.

EDUARDO - Até logo, Carlotinha. Moleque, não saia.

CARLOTINHA - Ouça, mano!...Não quer ver Henriqueta?

EDUARDO - Ah!...Há muito tempo não te visitava!

CARLOTINHA - Por isso mesmo, venha falar-lhe.

EDUARDO - Não; já me demorei mais do que pretendia.

CARLOTINHA - Escute!

#### CENA VI

Pedro, Carlotinha

PEDRO - Sr. moço Eduardo pensa que a gente tem perna de pau e não precisa andar!

CARLOTINHA - Fecha aquela porta!

PEDRO - Então, nhanhã, V.M.cê não recebe aquele bilhete, não?

CARLOTINHA - Moleque! Tu estás muito atrevido!...

PEDRO - Pois olhe, nhanhã; o moço é bonito, petimetre mesmo da moda!...Mais do que Sr. moço Eduardo. Xi!...Nem tem comparação!

CARLOTINHA - Não o conheço!

PEDRO - Pois ele conhece nhanhã; passa aqui todo o dia. Chapéu branco de castor, deste de aba revirada; chapéu fino; custa caro! Sobrecasaca assim meio recortada, que tem um nome francês; calça justinha na perna; bota do Dias; bengalinha desse bicho, que se chama *unicorne*. Se nhanhã chegar na janela depois do almoço há de ver ele passar, só gingando: Tchá, tchá, tchá...Hum!... Moço bonito mesmo!

CARLOTINHA - Melhor para ele ; não faltará a quem namore.

PEDRO - Não falta, não; mas ele gosta é de nhanhã. Quando passa, nhanhã não vê; mas eu, cá de baixo, estou só espreitando. Vai olhando para trás, de pescocinho torto! Porém nhanhã não faz caso dele!

CARLOTINHA - É um desfrutável! Está sempre a torcer o bigode!

PEDRO - É da moda, nhanhã! Aquele bigodinho, assim enroscado, onde nhanhã vê, é um anzol; anda só pescando coração de moça.

CARLOTINHA - Moleque, se tu me falares mais em semelhante coisa, conto a teu senhor. Olha lá!

PEDRO - Está bom, nhanhã; não precisa se zangar. Eu digo ao moço que nhanhã não gosta dele, que ele tem uma cara de frasquinho de cheiro...

CARLOTINHA - Dize o que tu quiseres, contanto que não me contes mais histórias.

PEDRO - Mas agora como há de ser!...Ele me deu dez mil réis.

CARLOTINHA - Para quê?

PEDRO - Para entregar bilhete a nhanhã. (Tira o bilhete) Bilhetinho cheiroso; papel todo bordado!

CARLOTINHA - Ah! se mano soubesse!

PEDRO - Ele é amigo de Sr. moço Eduardo.

CARLOTINHA - Nunca vem aqui!

PEDRO - Oh! se vem; ainda ontem; por sinal que me perguntou se tinha entregado.

CARLOTINHA - E tu que repondeste?

PEDRO - Que nhanhã não queria receber.

CARLOTINHA - E por que não restituíste a carta?

PEDRO - Porque a carta veio com dez mil réis...e eu gastei o dinheiro, nhanhã.

CARLOTINHA - Ah! Pedro, sabes em que te meteste?

PEDRO - Mas que tem que nhanhã receba! É um moço mesmo na ordem!

CARLOTINHA - Não!...não devo! (Chega-se à estante e escolhe um livro)

PEDRO - Nhanhã não há de ser freira!...(Mete a carta no bolso sem que ela o perceba) Entregue está ela!

CARLOTINHA - Que dizes?

PEDRO - Nada, nhanhã! Que V. Mcê. é uma moça muito bonita e Pedro um moleque muito sabido!

CARLOTINHA - É melhor que arrumes o quarto de teu senhor, vadio! (Carlotinha senta-se e lê)

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

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

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

CARLOTINHA - Cuida no que tens que fazer, Pedro. Teu senhor não tarda.

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

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

PEDRO - Quando é tarde, carro na porta; parelha de cavalos brancos, fogosos; Pedro na boléia, direitinho, chapéu de lado, só tenteando as rédeas. Nhanhã entra; vestido toma o carro todo, corpinho reclinado embalçando: "Botafogo!" Pedro puxou as rédeas; chicote estalou; tá, tá, tá,

cavalo, toc, toc, toc; carro trrr!...Gente toda na janela perguntando: “Quem é? Quem é?”- “D. Carlotinha...” Bonito carro! Cocheiro bom!...E Pedro só deitando poeira nos olhos de boleiro de aluguel.

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

PEDRO - De noite, baile no estrondo, como baile do Sr. Barão de Meriti; linha de carro na porta, até no 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 fâisca, leque abanando, vestido cheio de renda. Tudo caído só, com o olho de jacaré assim. E nhanhã sem fazer caso.

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

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

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

## CENA VII

Os mesmos, Jorge

JORGE - Mana Carlotinha, Henriqueta está lhe chamando para dizer-lhe adeus.

PEDRO - Sinhá Henriqueta está aí?

CARLOTINHA - Ela já vai?

JORGE - Já está deitando o chapéu.

CARLOTINHA - É tão cedo ainda!

PEDRO - Duas horas já deu há muito tempo em S. Francisco de Paula.

CARLOTINHA (à janela) - Mano não voltará para jantar?...

PEDRO - Não tarda aí, nhanhã!

JORGE (na mesa) - Olha! Que pintura bonita, Pedro!

PEDRO - Comece, comece a remexer! Depois fica todo derretido. Foi moleque!...

CARLOTINHA - Quando Eduardo voltar, vai me chamar, ouviste, Pedro?...Jorge, venha!

JORGE - Já vou, Carlotinha!

CARLOTINHA - Não toque nos papéis de Eduardo; ele não gosta.

## CENA VIII

Pedro, Jorge

PEDRO - (querendo tomar o livro) - Ande, ande nhonhô; vá lá para dentro! Deixe o livro.

JORGE - Se tu és capaz, vem tomar!

PEDRO - Ora! É só querer!

JORGE - Pois eu to mostrei!

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

JORGE - Espera, vou dizer a mamãe que tu estás te engraçando comigo!

PEDRO - É só o que sabe fazer: enredo da gente! Nhonhô não vê que é de brincadeira. Olhe este livro; tem pintura também; mulher bonita mesmo! (Abre o livro)

JORGE - Deixa ver! Bravo!...Que belo! (Tirando um papel) que é isto?

PEDRO - Um verso!...Oh! Pedro vai levar à viúva!

JORGE - Que viúva?

PEDRO - Essa que mora aqui adiante!

JORGE - Para quê?

PEDRO - Nhonhô não sabe? Ela tem paixão forte por Sr. moço Eduardo; quando vê ele passar, coração faz tuco, tuco, tuco! Quer casar com doutor.

JORGE - E mano vai casar com ela?

PEDRO - Pois então! Mas não vá agora contar a todo mundo.

JORGE - E ele gosta daquela mulher feia? Antes fosse com D. Henriqueta.

PEDRO - Menino não entende disto! Sinhá Henriqueta é moça bonita mas é pobre! A viúva é rica, duzentos contos! Sr. moço casa com ela e fica capitalista, com dinheiro grosso! Compra carro e faz Pedro cocheiro!...Leia o verso, nhonhô.

JORGE - Deixa-me; não estou para isto!

PEDRO - Ah! Se Pedro soubesse ler (sentando-se) fazia como doutor, sentado na poltrona, com o livro na mão e puxando só a fumacinha do havana. Por falar em havana...(Ergue-se, vai à mesa e mete a mão na caixa de charutos) Com efeito! Sr. moço Eduardo está fumando muito! Uma caixa aberta ontem; neste jeito acaba-me os charutos.

JORGE - Ah! tu estás tirando os charutos do mano!

PEDRO - Cale a boca, nhonhô Jorge! É para fumar quando nós formos passear lá na Glória, de tarde.

JORGE - Amanhã?

PEDRO - Sim.

JORGE - Eu vou pedir a mamãe.

PEDRO - Espere, deite sobrescrito neste verso, roxo não; viúva não gosta desta cor; verde, cor de esperança!

JORGE - Toma!

PEDRO - Pronto!...Agora Pedro chega lá, deita na banquinha de costura, volta as costas fazendo que não vê! Ela, fogo! (Finge que beija) Lê. E guarda no seio, tal como se o Sr. moço mandasse. O pior é se vai perguntar, como outro dia, por que Sr. moço não vai visitar ela; eu respondi que era para não dar que falar; mas viúva não quer saber de nada; está morrendo por tomar banho na igreja para deixar vestido preto.

JORGE - Então tu levas versos a ela sem mano mandar?

PEDRO - Pedro sabe o que faz! Agora veja se vai contar!

JORGE - Eu não!! Que me importa isto!

## CENA IX

Pedro, Alfredo

ALFREDO - O Dr. Eduardo não está?

PEDRO - Não, senhor; saiu, Sr. Alfredo!

ALFREDO - Então, já entregaste?

PEDRO - Hoje mesmo!

ALFREDO - A resposta?

PEDRO - Logo; é preciso dar tempo. V. Mcê. cuida que moça escreve a vapor! Pois não; primeiro passa um dia inteiro a ler a carta, depois outro dia a olhar o ar com a mão no queixo, depois tem dor de cabeça para dormir acordada; por fim vai escrever e rasga um caderno de papel.

ALFREDO - Parece-me que tu me estás enganando; não entregaste a carta a D. Carlotinha, e para te desculpar me contas estas histórias.

PEDRO - Não sou capaz de enganar a meu senhor.

ALFREDO - Pois bem; o que disse ela quando recebeu?

PEDRO - Perguntou quem era V. Mcê.

ALFREDO - E tu, que respondeste?

PEDRO - Ora, já se sabe: moço rico bem parecido.

ALFREDO - Quem te disse que eu era rico? Não quero passar pelo que não sou.

PEDRO - Não tem nada; riqueza faz crescer amor.

ALFREDO - Também sabes isto?... Mas depois, que fez ela da carta?

PEDRO - Deitou no bolso. Fui eu que deitei; mas é o mesmo.

ALFREDO - Como? Foste tu que deitaste...

PEDRO - No bolso do vestido! Ela estava com vergonha. Sr. Alfredo não sabe moça como é, não?

ALFREDO - Bem; olha que espero a resposta!

PEDRO - Dê tempo ao tempo, que tudo se arranja.

## CENA X

Os mesmos, Carlotinha

CARLOTINHA (fora) - Pedro!

PEDRO (puxando Alfredo para a porta) - É nhamã!

ALFREDO - Não faz mal!

PEDRO - Este negócio assim não está bom, não!

ALFREDO - Por quê?

CARLOTINHA - Moleque, tu tiveste o atrevimento...(Vendo Alfredo) Ah!

ALFREDO - Perdão, minha senhora; procurava o Dr. Eduardo.

CARLOTINHA - Ele saiu...Eu vou chamar mamãe...

ALFREDO - Não precisa, minha senhora, eu me retiro já; mas antes desejava ter a honra de ...

PEDRO (baixo, puxando-lhe pela manga) - Não assuste a moça! Senão está tudo perdido.

ALFREDO - E não hei de fazer a declaração do meu amor?

PEDRO - Qual declaração! Já não se usa!

ALFREDO - Então julgas que não devo falar-lhe?

PEDRO - Nem uma palavra. Mostre-se arrufado, que é para ela responder. Moça é como carrapato, quanto mais a gente machuca, mais ela se agarra.

ALFREDO - Ah! Ela não quer responder-me! (Cumprimenta friamente)

CARLOTINHA - Não espera por mano?

ALFREDO - Obrigado; não desejo incomodá-la.

CARLOTINHA - A mim!

## CENA XI

Carlotinha, Pedro

CARLOTINHA - Nem sequer me olhou! E diz que gosta de mim! A primeira vez que me fala...

PEDRO - O moço está queimado, hi!...

CARLOTINHA - Ora, que me importa? O que te disse ele?

PEDRO - Perguntou por que Nhanhã não queria responder à carta dele.

CARLOTINHA - Ah! É sobre isto mesmo...Tu sabes o que vim fazer, Pedro?

PEDRO (rindo-se) - Veio ver Sr., Alfredo!

CARLOTINHA - Eu adivinhava que ele estava aqui?...Vim te chamar porque mamãe quer te perguntar donde saiu esta carta que deitaste no meu bolso.

PEDRO - Nhanhã foi dizer?...Pois não!...Esta Pedro não engole.

CARLOTINHA - Chego na sala; vou meter a mão no bolso, encontro um papel; abro-o; é uma carta de namoro! Não sei como mamãe não percebeu!...

PEDRO - Ah! Nhanhã abriu!...Então leu.

CARLOTINHA - Não li! É mentira!

PEDRO - (com um muxoxo) - Mosca anda voando; tocou no mel, caiu dentro do prato. Nhanhã leu!

CARLOTINHA - E que tinha que lesse?

PEDRO - Se leu, deve responder!

CARLOTINHA - Faz-te de engraçado! (Dando a carta) Toma; não quero!

PEDRO - Nhanhã faz isto a um moço delicado!

CARLOTINHA - Saiu; e nem sequer me olhou.

PEDRO - Não sabe por quê? Porque Nhanhã não quis responder à carta dele.

CARLOTINHA - E o que hei de eu responder?

PEDRO - Um palavreado, como Nhanhã diz quando está no baile.

CARLOTINHA - Mas ele escreveu em verso.

PEDRO - Ah, é verso! E V. Mcê. não sabe fazer verso?

CARLOTINHA - Eu não; nunca aprendi.

PEDRO - É muito fácil. eu ensino a Nhanhã; vejo Sr. moço Eduardo fazer. Quando é esta coisa que se chama prosa, escreve-se o papel todo; quando é verso, é só no meio, aquelas carreirinhas. (Vai à mesa) Olhe! olhe, Nhanhã!

CARLOTINHA - Sabes que mais? A resposta que eu tenho de dar é esta: dize-lhe que, se deseja casar comigo, fale a mano.

PEDRO - Ora, tudo está em receber a primeira; depois é carta para lá e carta para cá; a gente anda como correio de ministro.

CARLOTINHA - Eu te mostrarei.

## CENA XII

Pedro, Eduardo e Azevedo

EDUARDO - Onde vai?

PEDRO - Ia abrir a porta a meu senhor!

EDUARDO (para a escada) - Entra, Azevedo! Eis aqui o meu aposento de rapaz solteiro; uma sala e uma alcova. É pequeno, porém basta-me.

AZEVEDO - É um excelente *appartement* ! Magnífico para um *garçon*...Este é teu *valet de chambre* ?

EDUARDO - É verdade; um vadio de conta!

PEDRO (a Azevedo, em meia voz) - Hô... Senhor está descompondo Pedro na lingua francesa.

EDUARDO - Deste lado é o interior da casa; aqui tenho janelas para um pequeno jardim e uma bela vista. Vivo completamente independente da família. Tenho esta entrada separada. Por isso podes vir conversar quando quiseres, sem a menor cerimônia; estaremos em perfeita liberdade escolástica.

AZEVEDO - Obrigado, hei de aparecer. Ah! tens as tuas paisagens *signées* Lacroix? Mas não são legítimas; vi-as em Paris *chez* Goupil; fazem uma diferença enorme.

EDUARDO - Não há dúvida; mas não as comprei pelo nome, achei-as bonitas. Queres fumar?

AZEVEDO - Aceito. Esqueci o meu *porte-cigarres*. São excelentes os teus charutos. Onde os compra? No Desmarais?

EDUARDO - Onde os encontro melhores. (Pedro acende uma vela)

PEDRO (baixo) - Rapaz muito desfrutável, Sr. Moço! Parece cabeleireiro da Rua do Ouvidor!

EDUARDO - Cala-te.

AZEVEDO -(acende o charuto) Obrigado!...Eis o que se chama em Paris - *parfumer la causerie!*

### CENA XIII

Eduardo, Azevedo

EDUARDO - Com que então, vais te casar? Ora quem diria que aquele Azevedo, que eu conheci tão volúvel, tão apologista do celibato...

AZEVEDO - E ainda sou, meu amigo; dou-te de conselho que não te cases. O celibato é o verdadeiro estado!...Lembra-te que Cristo foi *garçon!*

EDUARDO - Sim; mas as tuas teorias não se conformam com esse exemplo de sublime castidade!

AZEVEDO - Considera, meu caro, a diferença que vai da divindade ao homem.

EDUARDO - Mas enfim, sempre te resolveste a casar?

AZEVEDO - Certas razões!

EDUARDO - Uma paixão!

AZEVEDO - Qual! Sabes que sou incapaz de amar o que quer que seja. Algum tempo quis convencer-me que o meu *eu* amava a minha *bête*, que era egoísta, mas desenganei-me. Faço tão pouco caso de mim, como do resto da raça humana.

EDUARDO - Assim, não amas a tua noiva?

AZEVEDO - Não, decerto.

EDUARDO - É rica, talvez; casas por conveniências?

AZEVEDO - Ora, meu amigo, um moço de trinta anos, que tem, como eu, uma fortuna independente, não precisa tentar a *chasse au mariage*. Com trinta contos pode-se viver.

EDUARDO - E viver brilhantemente; porém não compreendo então o motivo...

AZEVEDO - Eu te digo! Estou completamente *blasé*, estou gasto para essa vida de *flauner* dos salões; Paris me saciou. *Mabille* e *Château des Fleurs* embriagaram-me tantas vezes de prazer que me deixaram insensível. O amor hoje é para mim um copo de *Cliqcot* que espuma no cálice, mas já não me tolda o espírito!

EDUARDO - E esperaste chegar a este estado para te casares?

AZEVEDO - Justamente. Tiro disso duas conveniências: a primeira é que um marido como eu está preparado para desempenhar perfeitamente o seu grave papel de carregador do mantelete, do leque ou do binóculo, e de apresentador dos apaixonados de sua mulher.

EDUARDO - Com efeito! Admiro o sangue frio com que descreves a perspectiva do teu casamento.

AZEVEDO - *Chacun son tour*, Eduardo, nada mais justo. A segunda conveniência, é que, rico, independente, com alguma inteligência, quanto basta para desperdiçar em uma conversa banal, resolvi entrar na carreira pública.

EDUARDO - Seriamente?

AZEVEDO - Já dei os primeiros passos; pretendo a diplomacia ou a administração.

EDUARDO - E para isso precisa casar?

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

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

AZEVEDO - Bravo! Fizeste a mais justa das comparações, meu amigo! Disseste com muito espírito; a mulher é uma jóia, um traste de luxo...E nada mais!

EDUARDO - Ora, não acredito que fales seriamente!

AZEVEDO - Podes não acreditar, mas isso não impede que a realidade seja essa. Estás ainda muito poeta, meu Eduardo! Vai a Paris e volta! Eu fui criança no espírito e voltei com a razão de um velho de oitenta anos!

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

AZEVEDO - E que conclusões desta tirada filosófico-sentimental?

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

AZEVEDO - Realmente estás excêntrico. Onde é que aprendeste estas teorias?

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

AZEVEDO - O quê?

EDUARDO - Uma lição; uma boa e útil lição. Ensinaaram-me a estimar aquilo que eu antes não sabia apreciar; fizeram-me voltar ao seio da família!

AZEVEDO - Hás de mudar. (Toma o chapéu e as luvas)

EDUARDO - Não creio!... Já te vais?

AZEVEDO - Tenho que fazer. Algumas maçadas de homem que se despede de sua vida de *garçon*. Janto hoje com minha noiva; amanhã parto para a minha fazenda, onde me demorarei alguns dias, e na volta terei o prazer de te anunciar, com todas as formalidades de estilo, em *carton porcelaine* sob o competente *enveloppe satinée et doré sur tranche*, o meu casamento com a Sra. D. Henriqueta de Vasconcelos.

EDUARDO - Henriqueta!... Ah! É com ela que te casas?

AZEVEDO - Sim. De que te admiras?

EDUARDO - Julguei que escolheste melhor! É pobre!

AZEVEDO - Mas é bonita e tem muito espírito. Há de fazer furor quando a Gudín ajeitá-la à parisiense.

EDUARDO - Dizem que é muito modesta.

AZEVEDO - Toda mulher é vaidosa, Eduardo; a modéstia mesmo é uma espécie de vaidade inventada pela pobreza para seu uso exclusivo.

EDUARDO - Assim, estás decidido?

AZEVEDO - Mais que decidido! Estou noivo já. Adeus, aparece; andas muito raro.

#### CENA XIV

Eduardo, Pedro

PEDRO - O jantar está na mesa.

EDUARDO - Não me maces! Vai-te embora.

PEDRO - Sr. não vem, então?

EDUARDO - Chega aqui. Tu sabias que D. Henriqueta estava para casar?

PEDRO - Sabia, sim, senhor; rapariga dela me contou.

EDUARDO - E por que não vieste dizer-me?

PEDRO - Porque V. Mcê. me deu ordem que não falasse mais no nome dela.

EDUARDO - É verdade.

#### CENA XV

Os mesmos, Carlotinha

CARLOTINHA - Demorou-se muito, mano. Eu lhe esperei!... Agora vamos jantar.

EDUARDO - Não, não tenho vontade, deixa-me.

PEDRO - Sr. moço está triste porque sinhá Henriqueta vai casar!

EDUARDO - Moleque!

CARLOTINHA - Você sabia? Era dela mesmo que eu queria falar-lhe.

EDUARDO - Sabia; o seu noivo acaba de sair daqui.

CARLOTINHA - Um Azevedo, não é?

EDUARDO - Sim, um homem que, além de não amá-la, estima-a tanto como as suas botas envernizadas e os seus cavalos do Cabo!

CARLOTINHA - Mas você não sabe a razão desse casamento?

EDUARDO - Sei, Carlotinha. Um amor pobre possui tesouros de sentimentos, mas não é moeda com que se comprem veludos e sedas!

CARLOTINHA - Oh! mano, não seja injusto! Ela me contou tudo!

EDUARDO - Desejava saber o que te disse.

CARLOTINHA - Logo depois do jantar, no jardim. Venha, mamãe está nos esperando.

## ATO II

Em casa de Eduardo. Jardim.

### CENA PRIMEIRA

Eduardo, Carlotinha, D. Maria.

EDUARDO - Lembras-te do que me prometeste?

CARLOTINHA - Falar-lhe de Henriqueta?...Lembro-me.

EDUARDO - Que te disse ela?

CARLOTINHA - Muita coisa! Mamãe não nos ouvirá?

EDUARDO - Não; podes falar. Estou impaciente!

CARLOTINHA - Aí vem ela!

D. MARIA - Ora, Carlotinha, tu com as tuas flores tens tomado de tal maneira os canteiros que já não posso plantar a minha horta.

CARLOTINHA - Porém, mamãe...É tão bonito a gente ter uma flor, uma rosa para oferecer a uma amiga que nos vem visitar!

D. MARIA - É verdade, minha filha; mas não te lembras que também gostas de dar-lhes uma fruta delicada...Assim os meus morangos estão morrendo, porque as tuas violetas não deixam...

CARLOTINHA - É a flor da minha paixão! As violetas! Que perfume!

D. MARIA - E os meus morangos, que sabor! Não tenho mais um pé de alface ou de chicória...

EDUARDO - Não se agonie, minha mãe, eu mandarei fazer uma pequena divisão no quintal. Deste lado Carlotinha terá o seu jardim; do outro V. Mcê. mandará preparar a sua horta.

D. MARIA - Estimo muito, meu filho! É por vocês que eu tomo este trabalho.

EDUARDO - E nós não o sabemos? Todo o nosso amor não paga esses cuidados, essas atenções delicadas de uma mãe que só vive para seus filhos.

D. MARIA - O único amor que não pede recompensa, Eduardo, é o amor de mãe; mas se eu a desejasse, que melhor podia ter do que o orgulho de ver-te em uma bonita posição, admirado pelos teus amigos e estimado mesmo pelos que não te conhecem?

CARLOTINHA - Não o deite a perder, mamãe; depois fica todo cheio de si!

EDUARDO - Por ter uma irmã como tu, não é?

CARLOTINHA - Não se trata de mim.

D. MARIA - Vocês ficam? A tarde está bastante fresca!

EDUARDO - Já vamos, minha mãe.

## CENA II

Eduardo, Carlotinha

CARLOTINHA - Ora, enfim! Podemos conversar, mano!

EDUARDO - Sim! Estou ansioso por saber o que ela te disse! Com que fim veio ver-te! Naturalmente foi para dar-me mais uma prova de indiferença, participando-te o seu casamento!

CARLOTINHA - Foi para vê-lo uma última vez! Ah! você não se lembra, então, do que se passou! Fala de indiferença? É ela que se queixa da sua frieza, do seu desdém!

EDUARDO - Ela queixa-se...E de mim! Estava zombando?

CARLOTINHA - Zomba-se com as lágrimas nos olhos e com a voz cortada pelos soluços?

EDUARDO - Que dizes? Ela chorava!...

CARLOTINHA - Sobre o meu seio; e eu não sabia como a consolasse.

EDUARDO - Não compreendo!

CARLOTINHA - Por quê?

EDUARDO - Eu te direi depois. Conta-me o que ela te disse.

CARLOTINHA - Foi tanta coisa!...Sim; disse-me que todos os dias lhe via da casa dela, de manhã e à tarde, na janela do seu quarto.

EDUARDO - É verdade.

CARLOTINHA - Mas que uma tarde, vindo aqui, mano não lhe deu palavra.

EDUARDO - E a razão disto não declarou?

CARLOTINHA - Ela ignora!

EDUARDO - Como!

CARLOTINHA - Procurou recordar-se das suas menores ações para ver se poderia ter dado causa à sua mudança; e não achou nada que devesse servir nem mesmo de pretexto.

EDUARDO - Com efeito! O fingimento chega a esse ponto!

CARLOTINHA - É injusto, mano; aquele amor não se finge. Quando ela me recitou os versos que lhe mandou...

EDUARDO - Eu...versos?

CARLOTINHA - Sim; uns versos em que a chamava de namoradaira, em que a ridicularizava.

EDUARDO - Mas não há tal, nunca lhe mandei versos!

CARLOTINHA - Ela os recebeu de Pedro; eu os vi, escritos por sua letra.

EDUARDO - Não é possível!

CARLOTINHA - Há nisto algum engano. Deixe-me acabar, depois verá.

EDUARDO - Eu te escuto.

CARLOTINHA - Os seus versos...

EDUARDO - Meus, não!

CARLOTINHA - Pois bem, os versos causaram-lhe uma dor mortal; conheceu que o mano escarnecia dela, e desde então passava as noites a chorar, e o dia a olhar entre as cortinas para ao menos ter o consolo de avistá-lo de longe e de relance. Mas você conservava fechada a única janela na qual ela podia vê-lo.

EDUARDO - Não sabes por quê? Um dia mandou-me dizer por Pedro que a minha curiosidade a incomodava. Desde então privei-me do prazer de olhá-la...

CARLOTINHA - É inexplicável!...Mas como lhe dizia, passaram-se dois meses; ela perdeu a esperança; seu pai tratou de casá-la. Desde que não podia lhe pertencer, pouco lhe importava o

homem a quem a destinavam. Consentiu em tudo, mas antes de dar a sua promessa definitiva, quis vê-lo pela última vez...

EDUARDO - Para quê?

CARLOTINHA - Para quê?...O noivo foi hoje jantar em sua casa; aí às três horas devia decidir-se tudo...Pois bem, antes de dizer sim, ela veio e jurou-me, por sua mãe, que se encontrasse mano em casa, se mano a olhasse docemente, sem aquele olhar severo de outrora...

EDUARDO - Que faria?

CARLOTINHA - Não se casaria e viveria com essa única esperança de que um dia mano compreenderia o seu amor!

EDUARDO - Assim, como não me encontrou...

CARLOTINHA - Como você não quis vê-la...

EDUARDO - Eu não quis?...É verdade!

CARLOTINHA - Quando o chamei, ela nos esperava toda trêmula.

EDUARDO - Podia eu saber? Podia conceber semelhante coisa à vista do que se passou! (Refletindo) Não; não acredito.

CARLOTINHA - O quê?

EDUARDO - Que Pedro tenha maquinado semelhante coisa.

CARLOTINHA - E eu acredito.

EDUARDO - Vou saber disto! Porém, diga-me! Depois?

CARLOTINHA - Você saiu. Eu esperei muito tempo no seu quarto para ver se voltava. Tardou tanto, que por fim vi-me obrigada a desenganá-la.

EDUARDO - Então, ela voltou...

CARLOTINHA - Com o coração partido...

EDUARDO - E foi dar esse consentimento, que seu pai esperava. A esta hora é noiva de um homem que faz dela um objeto de especulação. (Passeia)

### CENA III

Os mesmos, Pedro

PEDRO - Sinhá velha está chamando nhanhã Carlotinha lá na sala.

CARLOTINHA - Para quê?

PEDRO - Para ver moleque de realejo que está passando. (A meia voz) Mentira só!

CARLOTINHA - O quê?

PEDRO - Boneco de realejo que está dançando!

CARLOTINHA - Ora, não estou para isso.

PEDRO - Umm!... Menina está reinando. Nhanhã não vai?

CARLOTINHA - Que te importa? Chega aqui, quero saber uma coisa.

PEDRO - Que é nhanhã?

CARLOTINHA - Mano, vamos perguntar-lhe ?

EDUARDO - Deixa que eu pergunto! (Afasta-se com ela) Escuta, queria pedir-te um favor.

CARLOTINHA - Fale, mano; precisa pedir?

EDUARDO - Desejo falar à Henriqueta. Podes fazer com que ela venha passar a noite contigo?

CARLOTINHA - Vou escrever-lhe! Estou quase certa de que ela vem!

EDUARDOD - Obrigado!

## CENA IV

Eduardo, Pedro

EDUARDO - Vem cá!

PEDRO - Senhor!

EDUARDO - Responde-me a verdade.

PEDRO - Pedro não mente nunca.

EDUARDO - Que versos são uns que entregaste a D. Henriqueta, de minha parte?

PEDRO - Foram versos que senhor escreveu...

EDUARDO - Que eu escreví?

PEDRO - Sim, senhor.

EDUARDO - À Henriqueta?

PEDRO - Não, senhor.

EDUARDO - A quem, então?

PEDRO - À viúva.

EDUARDO - Que viúva?

PEDRO - Essa que mora aqui adiante; mulher rica, do grande tom.

EDUARDO (rindo) - Ah! lembro-me! E tu levaste esses versos à Henriqueta?

PEDRO - Levei, sim, senhor.

EDUARDO - Com que fim, Pedro?

PEDRO - Sr. não se zanga, Pedro diz por que fez isso.

EDUARDO - Fala logo de uma vez. Que remédio tenho eu senão rir-me do que me sucede?

PEDRO - Sinhá Henriqueta é pobre; pai anda muito por baixo; senhor casando com ela não arranja nada! Moça gasta muito; todo o dia vestido novo, camarote no teatro para ver aquela mulher que morre cantando, carro de aluguel na porta, vai passear na Rua do Ouvidor, quer comprar tudo que vê.

EDUARDO - Ora, não sabia que tinha um moralista desta força em casa!

PEDRO - Depois modista, costureira, homem da loja, cabeleireiro, cambista cocheiro, ourives, tudo mandando a conta e senhor vexado: "Diz que não estou em casa", como faz aquele homem que mora defronte!

EDUARDO - Então foi para que eu não casasse pobre que fizeste tudo isto? Que inventaste o recado que me deste em nome de Henriqueta?...

PEDRO - Pedro tinha arranjado casamento bom; viúva rica, duzentos contos, quatro carros, duas parelhas, sala com tapete. Mas senhor estava enfeitado por sinhá Henriqueta e não queria saber de nada. Precisava trocar; Pedro trocou.

EDUARDO - O que é que trocaste?

PEDRO - Verso feio da viúva para sinhá Henriqueta; verso bonito de sinhá Henriqueta foi para a viúva.

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

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

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

PEDRO - Oh! Não! Pedro quer servir a meu senhor! V. Mcê. perdoa; foi para ver senhor rico!  
 EDUARDO - E que lucras tu com isto! Sou tão pobre que te falte aquilo de que precisas? Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?  
 PEDRO - Oh! Trata muito bem, mas Pedro queria que senhor tivesse muito dinheiro e comprasse carro bem bonito para...  
 EDUARDO - Para... Dize!  
 PEDRO - Para Pedro ser cocheiro de senhor!  
 EDUARDO - Então a razão única de tudo isto é o desejo que tens de ser cocheiro?  
 PEDRO - Sim, senhor!  
 EDUARDO (rindo-se) - Muito bem! Assim, pouco te importava que eu ficasse mal com uma pessoa que estimava; que me casasse com uma velha ridícula, contando que governasses dois cavalos em um carro! Tens razão!...E eu ainda devo dar-me por muito feliz, que fosse esse o motivo que te obrigasse a trair a minha confiança.

#### CENA V

Pedro, Carlotinha

CARLOTINHA - Já escrevi! Ah! Mano não está!...Pedro!...  
 PEDRO - Nanhã!  
 CARLOTINHA - Que fazes tu aí?  
 PEDRO - Oh! Pedro não está bom hoje, não; senhor está zangado.  
 CARLOTINHA - Por quê? Por causa de Henriqueta?  
 PEDRO - Sim. Pedro fez história de negro, enganou senhor. Mas hoje mesmo tudo fica direito.  
 CARLOTINHA - Que vais tu fazer? Melhor é que estejas sossegado.  
 PEDRO - Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nanhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que representa e que tem homem chamado Sr. Fígaro, que canta assim:

*Tra-la-la-la-la-la-la-la-tra!  
 Sono un barbiere di qualità!  
 Fare la barba per carità!...*

CARLOTINHA (rindo-se) - Ah! *O Barbeiro de Sevilha!*  
 PEDRO - É isso mesmo. Esse barbeiro, Sr. Fígaro, homem fino mesmo, faz tanta coisa que arranja casamento de sinhá Rosinha com nhonhô Lindório. E velho doutor fica chupando no dedo, como aquele frade D. Basílio!  
 CARLOTINHA - Que queres tu dizer com isto?  
 PEDRO - Pedro tem manha muita, mais que Sr. Fígaro! Há de arranjar casamento de Sr. moço Eduardo com sinhá Henriqueta. Nanhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso? (Cantando) "*La calunnia!...*"  
 CARLOTINHA - Deixa-te de prosas!  
 PEDRO - Prosa, não; é verso! Verso italiano que se canta!  
 CARLOTINHA (rindo) - Tu também sabes italiano?  
 PEDRO - Ora! Quando Sr. moço era estudante e mandava levar ramo de flor à dançarina do teatro, aquela que tem perna de engonço, Pedro falava mesmo como patricio dela: *Un fiore, signorina!*

CARLOTINHA - Ah! Mano mandava flores a dançarinas...(A meia voz) E diz que amava a Henriqueta!

PEDRO - Ora, moço pode gostar de três moças ao mesmo tempo. Esse bicho que se chama amor, está nos olhos, nos ouvidos e no coração: moço gosta de mulher bonita só para ver, de mulher de teatro só para ouvir cantar e de mulher de casamento para pensar nela todo o dia!

CARLOTINHA - Não sejas tolo! A gente só deve gostar de uma pessoa! Aposto que o tal Sr. Alfredo é desses!

PEDRO - Qual! Sr. Alfredo é só de nhanhã; mas é preciso responder a ele.

CARLOTINHA - Já não te disse a resposta? Por que não deste?

PEDRO - Homem não gosta dessa resposta de boca, diz que é mentira. Gosta de papelinho para guardar na carteira, lembrando-se do anjinho que escreveu.

CARLOTINHA - Escrever, nunca; não tenho ânimo!...

PEDRO - Pois, olhe, nhanhã tira duas violetas; põe uma nos cabelos, manda outra a ele! ...Hum!...Faz cócegas no coração.

CARLOTINHA - Deste modo...sim...eu podia...

PEDRO - Então vá buscar a flor já! Pedro leva!

CARLOTINHA - Não, não quero!

PEDRO - Eu vou ver!

CARLOTINHA - Não é preciso! Eu tenho!...

PEDRO - Ah! Nhanhã já tem uma!

CARLOTINHA - Estão aqui. (No seio)

PEDRO - Melhor! Dê cá, nhanhã.

CARLOTINHA - Mas olha!...Não!

PEDRO (tomando) - Hi!...Sr. Alfredo vai comer esta violeta de beijo só, quando souber que esteve no seio de nhanhã!

CARLOTINHA - Dá-me! Não quero!

## CENA VI

Carlötinha, Eduardo

CARLOTINHA - Meu Deus! Ah! Mano!

EDUARDO - Já soube tudo, uma malignidade de Pedro. É a conseqüência de abrigarmos em nosso seio esses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração! Mas, enfim, ainda se pode reparar. Escreveste a Henriqueta?

CARLOTINHA - Sim: a resposta não deve tardar!

EDUARDO - Tú és um anjo, Carlötinha!

CARLOTINHA - Como se engana, mano!

EDUARDO - Que queres dizer?

CARLOTINHA - Nada! Eu devia lhe contar! Mas...

EDUARDO - Tens alguma coisa a dizer-me? Por que não falas?

CARLOTINHA - Tenho medo!

EDUARDO - De teu irmão! Não tens razão! Mais um motivo. Um irmão, Carlötinha, é para sua irmã menos do que uma mãe, porém mais do que um pai; tem menos ternura do que uma, e inspira menos respeito do que o outro. Quando Deus o colocou na família a par dessas almas puras e inocentes como a tua, deu-lhe uma missão bem delicada; ordenou-lhe que moderasse para sua irmã a excessiva austeridade de seu pai e a ternura muitas vezes exagerada de sua mãe; ele é

homem e moço, conhece o mundo, porém também compreende o coração de uma menina, que é sempre um mito para os velhos já esquecidos de sua mocidade. Portanto, a quem melhor podes contar um segredo do que a mim?

CARLOTINHA - É verdade, suas palavras me decidem. Você é meu irmão, e o chefe da nossa família, desde que perdemos nosso pai. Devo dizer-lhe tudo; tem o direito de repreender-me!

EDUARDO - Cometeste alguma falta?

CARLOTINHA - Creio que sim. Uma falta bem grave!

EDUARDO - Minha irmã...Acaso terás esquecido!...

CARLOTINHA - Oh! se toma esse ar severo, não terei ânimo de dizer-lhe!

EDUARDO (com esforço) - Estou calmo, mana, não vês? Fala!

CARLOTINHA - Sim! Sim! É que me custa a dizer!...Não faz idéia!

EDUARDO - Vamos! Coragem!

CARLOTINHA - Conhece um moço, que às vezes lhe vem procurar...chama-se Alfredo!...

EDUARDO - Que tem!...

CARLOTINHA - Pois esse moço...ama-me, e...

EDUARDO - E que fizeste?

CARLOTINHA (atirando-se ao peito de Eduardo) - mandei-lhe uma flor!...Mas, uma só!

EDUARDO - Ah! Assim é esta a falta que cometeste? A primeira e a única!

CARLOTINHA - Não!...Devo dizer-lhe tudo! Li esta carta. Tome, ela queima-me o seio.

EDUARDO (lendo) - Quem te entregou?

CARLOTINHA - Pedro deitou no meu bolso sem que o percebesse.

EDUARDO - Oh! Eu adivinhava! E respondeste?

CARLOTINHA - Pois a violeta foi a resposta! Não queria dar. Mas lembrei-me que assim como Henriqueta lhe amava, também eu podia amá-lo!

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

CARLOTINHA - Sua, mano! Como?

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

CARLOTINHA - Não se acuse, mano; é severo demais para uma coisa que ordinariamente fazem os moços na sua idade!

EDUARDO - Porque não refletem!...Se eles conhecessem o fel que encobrem essas rosas do prazer deixa-las-iam murchar, sem sentir-lhes o perfume! Há certos objetos tão sagrados que não se devem manchar nem mesmo com a sombra de um mau exemplo! A reputação de uma moça é um deles. O homem que tem uma família está obrigado a respeitar em todas as mulheres a inocência de sua irmã, a honra de sua esposa e a virtude de sua mãe. Ninguém deve dar direito a que suas ações justifiquem uma suspeita ou uma calúnia.

CARLOTINHA - Está bom, não vá agora ficar triste e pensativo por isso. Já lhe disse tudo, já lhe dei a carta; prometo-lhe não pensar mais nele. Duvida de mim?

EDUARDO - Não. Agradeço a tua confiança e acredita que saberei usar dela. Já volto.

CARLOTINHA - Que vai fazer?

EDUARDO - Escrever uma carta; ou antes, responder à que recebeste.

CARLOTINHA - Como, Eduardo!

EDUARDO - Logo saberás.

CARLOTINHA - Mas não se zangue com ele; sim?

EDUARDO - Tranquiliza-te; ele te interessa, é um título para que eu o respeite.

## CENA VII

Carlottinha, Henriqueta

HENRIQUETA (fora) - Carlottinha!...

CARLOTINHA - Henriqueta! - Ah! Eu te esperava!

HENRIQUETA - E tinhas razão...Mas antes de tudo...É verdade?...O que me escreveste?

CARLOTINHA - Sim; ele te ama e te amou sempre! Um engano, uma fatalidade...

HENRIQUETA - Bem cruel!...Eu perdoaria de bom grado à sorte todas as minhas lágrimas, mas não lhe perdôo o fazer-me mulher de outro!

CARLOTINHA - Então, está decidido!

HENRIQUETA - Eu não te disse! Sou sua noiva! Meu pai deu-lhe a sua palavra. Ele me acompanha já com direito de senhor. Por sua causa estive quase não vindo...

CARLOTINHA - Como assim? Ele recusaria...

HENRIQUETA - Não; mas meu pai convidou-o para acompanhar-me, e eu lembrei-me que Eduardo sofreria tanto vendo-me junto desse homem, que um momento fiquei indecisa!

CARLOTINHA - Por quê? Ele sabe que tu não o amas.

HENRIQUETA - Não importa.

CARLOTINHA - Mas enfim vieste. Fizeste bem!

HENRIQUETA - Não sei se fiz bem. Fui arrastada! Creio que aos pés do altar, se ele me chamasse, eu ainda me voltaria para dizer-lhe, enquanto sou livre, que o amo e que só amarei a ele!

## CENA VIII

Os mesmos, Vasconcelos, D. Maria, Azevedo

VASCONCELOS - Onde está nosso Doutor? Não há mais quem o veja.

CARLOTINHA - Subiu ao seu quarto, já volta.

VASCONCELOS - Oh! D. Carlottinha! Como está?!...Apresento-lhe meu genro. O Sr. Azevedo (A Azevedo) É a mais íntima amiga de Henriqueta.

AZEVEDO - E eu o mais íntimo amigo do seu irmão! Há, portanto, dois motivos bastante fortes para o meu respeito e consideração.

CARLOTINHA - Muito obrigada! (A Henriqueta) Vai-te sentar; estás toda trêmula!

HENRIQUETA (baixo) - E ele, por que não vem?

CARLOTINHA - Não tarda! (Afastam-se)

VASCONCELOS (a D. Maria) - Parece-me um excelente moço, e estou certo que há de fazer a felicidade de minha filha.

D. MARIA - É o que desejo; tenho muita amizade à sua menina e estimo que seu marido reúna todas as qualidades.

VASCONCELOS - Para mim, se quer que lhe diga a verdade, só lhe noto um pequeno defeito.

D. MARIA - Qual? É jogador?

VASCONCELOS - Não; o jogo já não é um defeito, segundo dizem; tornou-se um divertimento de bom-tom. O que noto em meu genro, e 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 - Tens um belo jardim, minha senhora, um verdadeiro *bosquet*. Oh! *c'est charmant!* Não perdôo, porém, a meu amigo Eduardo não ter aproveitado para fazer um *kiosque*. Ficaria magnífico!

VASCONCELOS - Então, entendeu?

D. MARIA - Não, absolutamente nada!

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

D. MARIA - Ora! É demais! (Sobem)

AZEVEDO (a Carlotinha) - Aqui passa V. Exa. naturalmente as tardes, conversando com as suas flores, em doce e suave *rêverie*!

CARLOTINHA - Não tenho o costume de sonhar acordada; isso é bom para as naturezas poéticas.

AZEVEDO - *Les hommes sont poètes; les femmes sont la poésie*, disse um distinto escritor. Oh! Eis a flor clássica da beleza.

CARLOTINHA - A camélia?

AZEVEDO - Sim, a camélia é hoje, em Paris, mais do que uma simples flor; é uma condecoração que a moda, verdadeira soberana, dá à mulher elegante.

CARLOTINHA - Parece-me que uma senhora não precisa de outro distintivo além de suas maneiras e graça natural. Que dizes, Henriqueta?

HENRIQUETA - Tens razão, Carlotinha; não é o enfeite que faz a mulher; é a mulher que faz o enfeite, que lhe dá a expressão e o reflexo de sua beleza.

AZEVEDO - Teorias!... *Fumées d'esprit*... (A Carlotinha) Mas, minha senhora, disse há pouco que se podia fazer deste jardim um paraíso!

CARLOTINHA - Como? Diga-me; quero executar perfeitamente o seu plano.

AZEVEDO - Com muito gosto. Vou traçar-lhe em miniatura o jardim de minha casa; de nossa casa, D. Henriqueta.

CARLOTINHA (a Henriqueta) - Deixo-te só! (Dá o braço a Azevedo)

AZEVEDO - Aqui *un jeu d'eau*. À noite é de um efeito maravilhoso! Além de que espalha uma frescura! (Afastam-se)

## CENA IX

Os mesmos, Henriqueta, Eduardo, Vasconcelos, D. Maria

EDUARDO - D. Henriqueta!

HENRIQUETA - Ah!... Sr. Eduardo!

VASCONCELOS - Como está? Eu Não passo bem das minhas enxaquecas!

D. MARIA - É do tempo!

VASCONCELOS - Qual, D. Maria! Moléstia de velho! Onde está ele? (A Eduardo) Quero apresentar-lhe meu futuro genro.

EDUARDO - Conheço-o; é um dos meus camaradas de colégio!

VASCONCELOS - Ah! Estimo muito. (A D. Maria) Eu cá não tenho camarada de colégio; mas tenho os de fogo! Na guerra da Independência...

AZEVEDO (voltando) - Acabo de dar um passeio pelos Campos Elíseos!

CARLOTINHA - Na imaginação...É lisonjeiro para mim!

EDUARDO - Boa tarde, Azevedo!

HENRIQUETA (a Carlotinha) - Ah! Nunca esperei!

CARLOTINHA - Tu me iludiste!

AZEVEDO - Participo-te, meu caro, que tens uma irmã encantadora. Estou realmente fascinado.

A sua conversa é uma *gerbe* de graça; uma *fusée* de ditos espirituosos!

EDUARDO - Admira! Pois nunca foi a Paris, nem está habituada a conversar com moços elegantes!...

AZEVEDO - É realmente *étonnant* !

VASCONCELOS - Ora, meu genro, se o Sr. continua a falar desta maneira obriga-me a trazer no bolso daqui em diante um dicionário do Fonseca.

AZEVEDO - Os estrangeiros têm razão! Estamos ainda muito atrasados no Brasil!

D. MARIA - Entremos, é quase noite!

### ATO III

Em casa de Eduardo. Sala interior.

#### CENA PRIMEIRA

Eduardo, Henriqueta, Carlotinha, Azevedo, Vasconcelos, D. Maria, Pedro, Jorge.

(Toma-se chá. Na mesa do centro, Carlotinha e Azevedo; à direita, Vasconcelos e D. Maria; à esquerda, Henriqueta; Eduardo passeia; Jorge numa banquinha à esquerda. Pedro serve.)

CARLOTINHA - Ora, Sr. Azevedo! Pois o senhor esteve em Paris e não aprendeu a fazer chá?...

AZEVEDO - Paris, minha senhora, não sabe tomar chá, é o privilégio de Londres.

D. MARIA (a Pedro) - Serve ao Sr. Vasconcelos.

PEDRO (baixo, a Jorge) - Eh! Nhinhô! Hoje não fica pão no prato, velho jarreta limpa a bandeja.

VASCONCELOS - Excelentes fatias! É uma coisa que em sua casa sabem preparar!

CARLOTINHA - Mano Eduardo, venha tomar chá.

EDUARDO - Não; depois.

PEDRO (baixo, a Carlotinha) - Nanhã está enfeitando o moço!

CARLOTINHA - Henriqueta, não dizes nada! Estás tão calada!

HENRIQUETA - Tu me deixaste sozinha.

CARLOTINA - Tens razão!...Ora, mano, deixe-se de passear e venha conversar com a gente.

AZEVEDO - É verdade. Em que pensas, Eduardo? Na homeopatia ou nalguma beleza *inconnue* ?

EDUARDO - Penso na teoria do casamento que me expuseste esta manhã; estou convertido às tuas idéias.

AZEVEDO - Ah!...D. Carlotinha, não quer que a sirva?

CARLOTINHA (ergue-se; a Eduardo) - Vai-te sentar junto de Henriqueta.

EDUARDO (baixo) - Não; se me sento junto dela esqueço tudo. Tu me lembraste há pouco que sou o chefe de uma família.

CARLOTINHA - Não lhe entendo.

EDUARDO - Daqui a pouco entenderás.

D. MARIA - Tens alguma coisa, meu filho?

EDUARDO - Não, minha mãe; espero alguém que tarda.

CARLOTINHA (a Henriqueta) - Não te zangues!...(Beija-a na face)

HENRIQUETA - Não; já estou habituada.

PEDRO (servindo Henriqueta) - Sr. moço Eduardo gosta muito de sinhá Henriqueta.

HENRIQUETA - Agora é que me dizes isto!

PEDRO - Ele há de casar com sinhá!

AZEVEDO - D. Maria, sabe? Sua filha está zombando desapiedadamente de mim.

CARLOTINHA - Não creia, mamãe.

D. MARIA - Decerto; não é possível, Sr. Azevedo.

VASCONCELOS (a Pedro) - Deixa ver isto!

PEDRO (baixo) - Sr. Vasconcelos come como impingem!

VASCONCELOS - Hein!... (D. Maria senta-se)

PEDRO - Este pão está muito gostoso!

JORGE - Vem cá, Pedro!

PEDRO (baixo) - Guarda, nhonhô! Sinhá velha está só com olho revirado para ver se Pedro mete biscoito no bolso.

CARLOTINHA - Ora, Sr. Azevedo, não gosto de cumprimentos. Todo esse tempo, Henriqueta, o teu noivo não fez outra coisa senão dirigir-me finezas. Previno-te para que não acredites nelas!

HENRIQUETA - Estás tão alegre hoje, Carlotinha.

CARLOTINHA (baixo) - Isto quer dizer que estás triste! Tens razão! Fui egoísta. Mas ele te ama.

HENRIQUETA - Tu o dizes!

AZEVEDO (a Eduardo) - Realmente não pensava encontrar no Rio de Janeiro uma moça tão distinta como tua irmã. É uma verdadeira parisiense.

CARLOTINHA - Vamos para a sala! Venha Sr. Azevedo. Mano...

## CENA II

Vasconcelos, Pedro, D. Maria, Jorge

VASCONCELOS - É preciso também pensar em casar Carlotinha, D. Maria; já é tempo!

D. MARIA - Sim, está uma moça, mas, Sr. Vasconcelos, não me preocupo com isto. Há certas mães que desejam ver-se logo livres de suas filhas, e que só tratam de casá-las; eu sou o contrário.

VASCONCELOS - Tens razão; também eu se não estivesse viúvo!...Mas isso de um homem não ter a sua dona de casa, é terrível! Anda tudo às avessas.

D. MARIA - Por isso não; Henriqueta é uma boa menina! Bem educada!...

VASCONCELOS - Sim; é uma moça do tom; porém não serve para aquilo que se chama uma dona de casa! Estas meninas de hoje aprendem muita coisa: francês, italiano, desenho, música, mas

não sabem fazer um bom doce de ovos, um biscoito gostoso! Isto era bom para o nosso tempo, D. Maria!

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

VASCONCELOS - Que é o verdadeiro elemento. Confesso que hoje, que vou ficar só, se ainda encontrasse uma daquelas senhoras do meu tempo, mesmo viúva!...

D. MARIA - Vamos ouvir as meninas tocarem piano!... Cá deve estar mais fresco!

(Durante as cenas seguintes ouve-se, por momentos, o piano)

### CENA III

Pedro, Jorge

PEDRO - Hô!...Tábuas mesmo na bochecha! Sinhá velha não brinca! Ora, senhor. Homem daquela idade, que não serve para mais nada, querendo casar. Para ter mulher que lhe tome pontos nas meias!

JORGE - Vou me divertir com ele.

PEDRO - Não; sinhá briga. Vá sentar-se junto de nhandê Carlotinha, e ouça o que Sr. Azevedo está dizendo a ela.

JORGE - Para quê?

PEDRO - Para contar a Pedro depois.

JORGE - Eu, não.

PEDRO - Pois Pedro não leva nhandê para passear na Rua do Ouvidor.

JORGE - Ora, eu já vi!

PEDRO - Mas agora é que está bonita! Tem homem de pau vestido de casaca, com barba no queixo, em pé na porta da loja, e moça rodando como corrupio na vidraça de cabeleireiro.

JORGE - Está bom! Eu vou!

### CENA IV

Pedro, Vasconcelos, Jorge

VASCONCELOS - Não deixaria por aqui a minha caixa e o meu lenço?

PEDRO (a Jorge) - Um dia é capaz também de deixar o nariz!... Vintém é que não esquece nunca! Está grudado dentro do bolso!

JORGE - Lá no sofá, Sr. Vasconcelos!

VASCONCELOS - Ah! Cá está! Acabou-se o rapé! Chega aqui, Pedro!

PEDRO (a Jorge) - Já vem maçada! (Alto) Sr. quer alguma coisa?

VASCONCELOS - Vai num pulo ali em casa, pede a Josefa que me encha esta caixa de rapé, e traze depressa.

PEDRO - Sim, senhor; Pedro vai correndo.

VASCONCELOS - Olha, não te esqueças de dizer-lhe que eu sei a altura em que deixei o pote. Às vezes gosta de tomar a sua pitada à minha custa.

PEDRO - Mas, Sr. Vasconcelos...

VASCONCELOS - O que é? (Jorge sai)

PEDRO - Nhonhô dá uns cobres para comprar...uma jaqueta.

VASCONCELOS - Ora que luxo!...Uma jaqueta com este calor?

PEDRO - É para passear num domingo, dia de procissão!

VASCONCELOS - Pede a teu senhor!

PEDRO - Qual!...Ele não dá!

VASCONCELOS - Bom costume este! Vocês fazem pagar caro o chá que se toma nestas casas! Mas eu não concorro para semelhante abuso.

PEDRO - Ora! dez tostões; moedinha de prata! Chá no hotel custa mais caro!

VASCONCELOS - Sim; vai buscar o rapé e na volta falaremos.

(Batem palmas)

## CENA V

Eduardo, Alfredo

ALFREDO - Boa noite. Ah! Dr. Eduardo...

EDUARDO - Sente-se, Sr. Alfredo; preciso falar-lhe.

ALFREDO - Peço-lhe desculpa de me ter demorado; mas quando levaram o seu bilhete não estava em casa; há pouco é que recebi e imediatamente...

EDUARDO - Obrigado; o que vou dizer-lhe é para mim de grande interesse, e por isso espero que me ouça com atenção.

ALFREDO - Estou às suas ordens.

EDUARDO - Sr. Alfredo, minha irmã me pediu que lhe entregasse esta carta.

ALFREDO - A minha!...

EDUARDO - Sim. Quanto à resposta, é a mim que compete dá-la. É o direito de um irmão, não o contestará, decerto.

ALFREDO - Pode fazer o que entender. (Ergue-se)

EDUARDO - Queira sentar-se, senhor, creio que falo a um homem de honra, que não deve envergonhar-se dos seus atos.

ALFREDO - Eu o escuto!

EDUARDO - Não pense que vou dirigir-lhe exprobações. Todo o homem tem o direito de amar uma mulher; o amor é um sentimento natural e espontâneo, por isso não estranho, ao contrário, estimo, que minha irmã inspirasse uma afeição a uma pessoa cujo caráter aprecio.

ALFREDO - Então não sei para que essa espécie de interrogatório!...

EDUARDO - Interrogatório? Ainda não lhe fiz uma só pergunta, e nem preciso fazer. Tenho unicamente um obséquio a pedir-lhe; e depois separaremos amigos ou simples conhecidos.

ALFREDO - Pode falar, Dr. Eduardo. Começo a compreendê-lo; e sinto ter a princípio interpretado mal as suas palavras.

EDUARDO - Ainda bem! Eu sabia que nos havíamos de entender; posso ser franco. Um homem que ama realmente uma moça, Sr. Alfredo, não deve expô-la ao ridículo e aos motejos dos indiferentes; não deve deixar que a sua afeição seja um tema para a malignidade dos vizinhos e dos curiosos.

ALFREDO - É uma acusação imerecida! Não dei ainda motivos...

EDUARDO - Estou convencido disso, e é justamente para que não os dê e não siga o exemplo de tantos outros, que tomei a liberdade de escrever-lhe convidando-o a vir aqui esta noite. Quero apresentá-lo à minha família.

ALFREDO - Como? Apesar do que sabe? E do que se passou?

EDUARDO - Mesmo pelo que sei e pelo que se passou. Tenho a este respeito certas idéias, não sou desses homens que entendem que a reputação de uma mulher deve ir até o ponto de não ser amada. Mas é no seio de sua família, ao lado de seu irmão, sob o olhar protetor de sua mãe, que uma moça deve receber o amor puro e casto daquele que ela tiver escolhido.

ALFREDO - Assim, me permite...

EDUARDO - Não permito aquilo que é um direito de todos. Somente lhe lembrarei uma coisa, e para isso não é necessário invocar a amizade. Qualquer alma, ainda a mais indiferente, compreenderá o alcance do que vou dizer.

ALFREDO - Não sei o que quer lembrar-me, doutor; se é, porém, o respeito que me deve merecer sua irmã, é escusado.

EDUARDO - Não; não é isso, nesse ponto confio no seu caráter, e confio sobretudo em minha irmã. O que lhe peço é que, antes de aceitar o oferecimento que lhe fiz, reflita. Se a sua afeição é um capricho passageiro, não há necessidade de vir buscar, no seio da família, a flor modesta que se oculta na sombra e que perfuma com a sua pureza a velhice de uma mãe, e os íntimos gozos da vida doméstica. O senhor é um moço distinto; pode ser recebido em todos os salões. Aí achará os protestos de um amor rapidamente esquecido; aí no delírio da valsa, e no abandono do baile, pode embriagar-se de prazer. E quando um dia sentir-se saciado, suas palavras não terão deixado num coração virgem o germe de uma paixão, que aumentará com o desprezo e o indiferentismo.

ALFREDO - A minha afeição, Dr. Eduardo, é séria e não se parece com esses amores de uma dia!

EDUARDO - Bem; é o que desejava ouvir-lhe. (Vai à porta da sala, e faz um aceno)

## CENA VI

Os mesmos, Carlotinha

EDUARDO - Vem, mana; quero apresentar-te um dos meus amigos.

ALFREDO - Agradeço!... (a Eduardo, e a meia voz)

CARLOTINHA - Mano!... Que quer dizer isto?

EDUARDO - Uma coisa muito simples! Desejo que vejas de perto o homem que te interessa; conhecerás se ele é digno de ti.

CARLOTINHA (com arrufo) - Não quero!... Não gosto dele!

EDUARDO - Dir-lhe-ás isto mesmo. Em todo o caso é um amigo de teu irmão! (a Alfredo)

Previno-lhe, Sr. Alfredo, que não usamos cerimônias!

ALFREDO - Obrigado; quando se está entre amigos a intimidade é a mais respeitosa e a mais bela das etiquetas.

EDUARDO - Muito bem dito! (Pedro atravessa a cena, entra na sala com a caixa de rapé, volta, e vem aparecer na porta do lado oposto)

D. MARIA - Henriqueta te chama, Carlotinha!

CARLOTINHA - Sim, mamãe. (Sai)

EDUARDO (a Alfredo) - É minha mãe! (A D. Maria) Um dos meus amigos, o Sr. Alfredo, que vem pela primeira vez a nossa casa e que, espero, continuará a frequentá-la.

ALFREDO - Terei nisto o maior prazer. Eu estimava já, sem conhecê-la, a sua família.

D. MARIA - Pois venha sempre que queira. Os amigos de Eduardo são aqui recebidos como filhos da casa!

ALFREDO - Não mereço tanto, e sua bondade, minha senhora, honra-me ao extremo.

EDUARDO - Vamos, estão aqui na sala algumas pessoas de nossa amizade, a quem desejo apresentá-lo.

ALFREDO - Com muito gosto.

D. MARIA - Eu já volto!

#### CENA VII

Pedro, Carlotinha

CARLOTINHA - Pedro, traz copo d'água na sala.

PEDRO - Ho! Nanhã!...Rato está dentro do queijo!

CARLOTINHA - Não te entendo!

PEDRO - Sr. Alfredo já sentado junto do piano, só alisando o bigodinho!

CARLOTINHA - Que tem isso?

PEDRO - Eh!...Casamento está fervendo! Pedro vai mandar lavar camisa de prega para o dia do banquete.

CARLOTINHA - Não andes dizendo estas coisas!

PEDRO - Ora não faz mal! E Sr. Azevedo? Nanhã viu! Está caído também, só arrastando a asa!

CARLOTINHA - Pedro!

#### CENA VIII

D. Maria, Eduardo

D. MARIA - Onde vais?

EDUARDO - Vinha mesmo em sua procura, minha mãe.

D. MARIA - Percisas falar-me?

EDUARDO - Quero dizer-lhe uma coisa que lhe interessa. Este moço, Alfredo...

D. MARIA - O teu amigo...que me apresentaste?

EDUARDO - Ama Carlotinha!

D. MARIA - Ah! E ela sabe?

EDUARDO - Sabe e talvez já o ame!

D. MARIA - Não é possível! Tua irmã!...

EDUARDO - Sim, minha mãe; ela o ama, sem compreender ainda o sentimento que começa a revelar-se.

D. MARIA - E esse moço abriu-se contigo e pediu-te a mão de tua irmã?

EDUARDO - Não, minha mãe; eu disse-lhe que sabia a afeição que tinha a Carlotinha, e por isso queria apresentá-lo à minha família.

D. MARIA - E exigiste dele a promessa de casar-se com ela?

EDUARDO - Não; não exigí promessa alguma.

D. MARIA - Foi ele então que a fez espontaneamente?

EDUARDO - Não podia fazer, porque não tratamos de semelhante coisa.

D. MARIA - Mas, meu filho, não te entendo. Tu chamas para o interior da família um homem que faz a corte à tua irmã e nem sequer procura saber as suas intenções!

EDUARDO - As intenções de um homem, ainda o mais honrado, minha mãe, pertencem ao futuro, que faz delas uma realidade ou uma mentira. Para que obrigar um moço honesto a mentir e faltar à sua palavra?...

D. MARIA - Assim, tu julgas que é inútil pedir ou receber uma promessa?

EDUARDO - Completamente inútil, quando a promessa não constitui uma verdadeira obrigação social e um direito legítimo.

D. MARIA - Não te percebo!

EDUARDO - É preciso conhecer o coração humano, minha mãe, para saber quanto as pequeninas circunstâncias influem sobre os grandes sentimentos. O amor, sobretudo, recebe a impressão de qualquer acidente, ainda o mais imperceptível. O coração que ama de longe, que concentra o seu amor por não poder exprimi-lo, que vive separado pela distância, irrita-se com os obstáculos, e procura vencê-los para aproximar-se. Nessa luta da paixão cega todos os meios são bons: o afeto puro muitas vezes degenera em desejo insensato e recorre a esses ardis de que um homem calmo se envergonharia; corrompe os nossos escravos, introduz a imoralidade no seio das famílias, devassa o interior da nossa casa, que deve ser sagrada como um templo, porque realmente é o templo da felicidade doméstica.

D. MARIA - Nisto tens razão, meu filho! É essa a causa de tantas desgraças que se dão na nossa sociedade e com pessoas bem respeitáveis; mas qual o meio de evitá-las?

EDUARDO - O meio?...É simples; é aquele que acabo de empregar e que V. Mcê. estranhou. Tire ao amor os obstáculos que o irritam, a distância que o fascina, a contrariedade que o cega, e ele se tornará calmo e puro como a essência de que dimana. Não há necessidade de recorrer a meios ocultos, quando se pode ver e falar livremente; no meio de uma sala, no seio da intimidade, troca-se uma palavra de afeto, um sorriso, uma doce confidência; mas, acredite-me, minha mãe, não se fazem as promessas e concessões perigosas que só arranca o sentimento da impossibilidade.

D. MARIA - Mas supõe que esse homem, que parece ter na sociedade uma posição honesta, não é digno de tua irmã, e que, portanto, com este meio, proteges uma união desigual?

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

D. MARIA (rindo) - Pensa bem, Eduardo!

EDUARDO - Continue a educar o espírito de sua filha como tem feito até agora; e fique certa que, se Alfredo tivesse uma alma pequena e um mau caráter, Carlotinha descobriria primeiro, com a segunda vista do amor, do que a senhora com toda a sua solicitude e eu com toda a minha experiência.

D. MARIA - Desculpa, Eduardo. Sou mulher, sou mãe, sei adorar meus filhos, viver para eles, mas não conheço o mundo como tu. Assustei-me vendo que um perigo ameaçava tua irmã; tuas palavras, porém, tranqüilizaram-me completamente.

## CENA IX

Os mesmos, Carlotinha, Azevedo

AZEVEDO - Pode-se fumar nesta sala?

EDUARDO - Por que não? Vou mandar-lhe dar charutos.

CARLOTINHA (baixo) - Por que nos deixou, mano? Henriqueta está tão triste!

EDUARDO - Tratava de tua felicidade.

D. MARIA - Acha a nossa casa muito insípida, não é verdade, Sr. Azevedo?

AZEVEDO - Ao contrário, minha senhora, muito agradável; aqui pode-se estar perfeitamente *à son aise*.

EDUARDO (a Pedro, na porta) - Traz charutos.

## CENA X

Azevedo, Eduardo

AZEVEDO - Realmente, Henriqueta perde vista em uma sala, não tem aquele espírito que brilha, aquela graça que seduz, aquela altivez misturada de uma certa *nonchalance*, que distingue a mulher elegante.

EDUARDO (rindo-se) - Como! Já estás arrependido?

AZEVEDO - Não; não digo isto! É apenas uma comparação que acabo de fazer. Tua irmã Carlotinha é o contrário...

EDUARDO - Sabes a razão disto?

AZEVEDO - Não...

EDUARDO - É porque já vês Henriqueta com olhos de marido!

AZEVEDO - Talvez...

## CENA XI

Azevedo, Pedro

PEDRO - Charutos, Sr. Azevedo; havanas de primeira qualidade, da casa de Wallerstein!

AZEVEDO - Pelo que vejo já os experimentaste!

PEDRO - Pedro não fuma, não senhor; isto é bom para moço rico, que passeia de tarde, vendo as moças.

AZEVEDO - Então é preciso fumar para ver as moças?

PEDRO - Oh! Moça não gosta de rapaz que toma rapé, não, como esse velho Sr. Vasconcelos, que anda sempre pingando. Velho porco mesmo!...

AZEVEDO - Mas tem uma filha bonita!

PEDRO - Sinhá Henriqueta! Noiva de senhor!...

AZEVEDO - Tu já sabes?...

PEDRO - Ora, já está tudo cheio. Na Rua do Ouvidor não se fala de outra coisa.

AZEVEDO - Ah! Quem espalharia? Apenas participei a alguns amigos...

PEDRO - O velho foi logo dizer a todo mundo, V. Mcê. não sabe por quê?

AZEVEDO - Não; por quê?

PEDRO - Porque...Esse velho deve àquela gente toda da Rua do Ouvidor; filha dele gasta muito, credor não quer mais ouvir história e vai embrulhar o homem em papel selado. Então, para

acomodar lojista, foi logo contar que estava para casar a filha com sujeito rico, que há de cair com os cobre!

AZEVEDO - Isso é verdade, moleque?

PEDRO - Caixeiro da loja me contou!

AZEVEDO - Mas é infame...Um tal procedimento!...Especular com a minha boa fê!

PEDRO - Sr. Azevedo, não faz idéia. Esse velho, hi!...Tem feito coisas...

AZEVEDO - Vem cá; diz-me o que sabes, e dou-te uma molhadura.

PEDRO - Pedro diz, sim senhor; mesmo que V. Mcê. não dê nada. É um homem que ninguém pode aturar...Fala mal de todo mundo. Caloteiro como ele só. Rapé que toma é de meia cara. Na venda ninguém lhe dá nem um vintém de manteiga. Quando passa na rua, caixeiro, moleque, tudo zomba dele.

AZEVEDO - Um sogro dessa qualidade!...É uma vergonha! Vejo-me obrigado a ir viver na Europa!...

PEDRO - Pedro já vem!...(Vai à porta e volta) Filha dele, sinhá Henriqueta...Mas Sr. Azevedo vai casar com ela!...

AZEVEDO - Que tem isso? Gosto de conhecer as pessoas com que tenho de viver.

PEDRO - Pois então, Pedro fala; mas não diga a ninguém.

AZEVEDO - Podes ficar descansado!

PEDRO - Sr. Azevedo acha ela bonita?

AZEVEDO - Acho; por isso é que me caso.

PEDRO - Moça muda muito vista na sala!

AZEVEDO - Que queres dizer?

PEDRO - Modista faz milagre!

AZEVEDO - Então ela não é bem feita de corpo?

PEDRO - Corpo?...Não tem! Aquilo tudo que senhor vê é pano só! Vestido vem acolchoado da casa da Bragaldi; algodão aqui, algodão aqui, algodão aqui! Cinturinha faz suar rapariga dela; uma aperta de lá, outra aperta de cá...

AZEVEDO - Não acredito! Estás aí a pregar-me mentiras.

PEDRO - Mentira! Pedro viu com estes olhos. Um dia de baile ela foi tomar respiração, cordão quebrou; e rapariga, bum: lá estirada. Moça ficou desmaiada no sofá; preta deitando água de colônia na testa para voltar a si.

AZEVEDO - E tu viste isto?

PEDRO - Vi, sim senhor; Pedro tinha ido levar *bouquet* que nhanhã Carlotinha mandava. Mas depois viu outra coisa...Um!...

AZEVEDO - Que foi? Dize; não me ocultes nada.

PEDRO - Água de colônia caiu no rosto e desmanchou reboque branco...!

AZEVEDO - Que diabo de história é esta! Reboque branco?

PEDRO - Ora, senhor não sabe; este pó que mulher deita na cara com pincel. Sinhá Henriqueta tem rosto pintadinho, como ovo de peru; para não aparecer, caia com pó de arroz e essa mistura que cabeleireiro vende.

AZEVEDO - Que mulher, meu Deus! Como um homem vive iludido neste mundo! Aquela candura...

PEDRO - Moça bonita é nhanhã Carlotinha! Essa sim! Não tem cá panos, nem pós! Pezinho de menina; cinturinha bem feitinha; não carece apertar! Sapatinho dela parece brinquedo de boneca. Cabelo muito; não precisa de crescente. Não é como a outra!

AZEVEDO - Então, D. Henriqueta tem o pé grande?

PEDRO (fazendo o gesto) - Isto só! Palmo e meio... Às vezes nhanhã Carlotinha e as amigas zombam de veras! Mas não pergunte a ela não? Sinhá velha fica maçada.

AZEVEDO - Não; não me importo com isto; mas vem cá; dize-me, nhanhã Carlotinha não gosta de moço nenhum?

PEDRO - Qual! Zomba deles todos. Esse rapaz, Sr. Alfredo, anda se engraçando, mas perde seu tempo. Homem sério assim, como Sr. Azevedo, é que agrada a ela.

AZEVEDO - Então pensas que...

PEDRO - Pedro não pensa nada! Viu só quando se tomava chá, risinho faveiro...segredinho baixo...

AZEVEDO (desvanecido) - Não quer dizer nada!...Moças!...

## CENA XII

Os mesmos, Alfredo

ALFREDO ( na porta da sala a Eduardo) - Não se incomode. Boa noite!...

PEDRO (baixo) - Então, Sr. Alfredo!...

ALFREDO - Deixa-me.

PEDRO (baixo) - Está todo emproado!...Como não precisa mais...

AZEVEDO (dando fogo a Alfredo) - Pedro, amanhã vai à minha casa; tenho uns livros para mandar a Eduardo.

PEDRO - Sim, senhor. A que horas?

AZEVEDO - Depois do almoço.

## CENA XIII

Alfredo, Azevedo

ALFREDO - É raro encontrá-lo agora, Sr. Azevedo. Já não aparece nos bailes, nos teatros.

AZEVEDO - Estou-me habituando à existência monótona da família.

ALFREDO - Monótona?

AZEVEDO - Sim. Um piano que toca, duas ou três moças que falam de modas; alguns velhos que dissertam sobre a carestia dos generos alimentícios e a diminuição do peso do pão, eis um verdadeiro *tableau* de família no Rio de Janeiro. Se fosse pintor faria um primeiro *prix au Conservatoire des Arts*.

ALFREDO - E havia de ser um belo quadro, estou certo; mais belo sem dúvida do que uma cena de salão.

AZEVEDO - Ora, meu caro, no salão tudo é vida; enquanto que aqui, se não fosse essa menina que é realmente espirituosa, D. Carlotinha, que fariamos, senão dormir e abrir a boca?

ALFREDO - É verdade; aqui dorme-se, porém sonha-se com a felicidade; no salão vive-se, mas a vida é uma bem triste realidade. Ao invés de um piano há uma rabeca, as moças não falam de modas, mas falam de bailes; os velhos não dissertam sobre a carestia, mas ocupam-se com a política. Que diz deste quadro, Sr. Azevedo, não acha que também vale a pena de ser desenhado por um hábil artista, para a nossa "Academia de Belas Artes"?

AZEVEDO - A nossa "Academia de Belas Artes"? Pois temos isto aqui no Rio?

ALFREDO - Ignorava?

AZEVEDO - Uma caricatura, naturalmente... Não há arte em nosso país.

ALFREDO - A arte existe, Sr. Alfredo, o que não existe é o amor dela.

AZEVEDO - Sim, faltam os artistas.

ALFREDO - Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.

AZEVEDO (com desdém) - Já foi a Paris, Sr. Alfredo?

ALFREDO - Não, senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir.

AZEVEDO - Por que razão?

ALFREDO - Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau.

AZEVEDO - Pois aconselho-lhe que vá quanto antes! Vamos ver estas senhoras!

ALFREDO - Passe bem.

#### CENA XIV

Os mesmos, Carlötinha, Henriqueta

CARLOTINHA (a Henriqueta) - Já tão cedo! Que horas são, Sr. Azevedo?

ALFREDO - Nove e meia.

AZEVEDO - Quase dez. Como passa rapidamente o tempo aqui! (Entra na sala)

CARLOTINHA - Então! Demora-te mais algum tempo. Sim?

HENRIQUETA (baixo) - Para quê?...Ele nem me fala!

ALFREDO - Minhas senhoras! Boa noite, D. Carlötinha.

CARLOTINHA - Adeus, Sr. Alfredo. Mãe já lhe disse que a nossa casa está sempre aberta para receber os amigos.

ALFREDO - Se eu não temesse abusar...

CARLOTINHA (estendendo-lhe a mão) - Até amanhã!

ALFREDO - Boa noite! (Sai)

#### CENA XV

Carlötinha, Henriqueta

CARLOTINHA - Olha, Henriqueta! Tu não tens razão! Eduardo te ama, ele já me disse. Se hoje não tem falado contigo, é porque teu pai...teu noivo...não sei a razão! Mas deixa-te dessas desconfianças.

HENRIQUETA - Entretanto, depois de dois meses, ele devia achar um momento para ao menos dizer-me uma palavra que me desse esperança; porque, Carlötinha, se esse casamento era uma desgraça para mim, agora, que tu dizes que ele me ama, tornou-se um martírio! Não sei o que faça...Quero confessar a meu pai!...E tenho medo!...Já deu sua palavra!...

CARLOTINHA - A tua felicidade vale mais do que todas as palavras do mundo.

HENRIQUETA - Tu não sabes!...

CARLOTINHA - Ah! Aqui está Eduardo!

## CENA XVI

As mesmas, Eduardo

EDUARDO - Enfim, posso falar-lhe, D. Henriqueta?

CARLOTINHA - Ela já te acusava!

EDUARDO - A mim!

HENRIQUETA - Eu não; disse apenas...

CARLOTINHA - Disse apenas que tu ainda não tinhas achado um momento para dar-lhe uma palavra...de amor!

HENRIQUETA - De amizade! Foi o que eu disse.

EDUARDO - E tem razão; mas quando souber o motivo me desculpará.

HENRIQUETA - Ainda outro motivo!

EDUARDO - Sim; desta vez não é um engano, é um dever.

HENRIQUETA - Ah! uma promessa, talvez...

CARLOTINHA - Que lembrança!...

EDUARDO - Disse um dever; um dever bem grave, mas que tem um rostinho muito risonho; olhe. (Amimando a face de Carlotinha)

HENRIQUETA - Carlotinha?

CARLOTINHA - Ah! Quer-se desculpar comigo! Pois vou-me embora!

HENRIQUETA (sorrindo) - Vem cá!

EDUARDO - Deixe; ficaremos sós.

## CENA XVII

Eduardo, Henriqueta

EDUARDO - Henriqueta, me perdoa?

HENRIQUETA - Perdoar-lhe!...Eu é que devia ter adivinhado!

EDUARDO - E eu não devia ter compreendido que entre duas almas que se estimam não é preciso um intermediário? O amor que passa pelos estranhos perde a sua pureza...Carlotinha já lhe disse o que aconteceu?...

HENRIQUETA - Sim; ela me contou tudo, mas pareceu-me que me tinha enganado. Duvidei...

EDUARDO - Como?...Duvidou de mim!...

HENRIQUETA - Durante toda esta noite, não é a primeira vez que nos falamos e, entretanto, devíamos ter tanto a dizer-nos... Um tão longo silêncio...

EDUARDO - Não lhe dei já a razão?...Antes do meu amor, a felicidade de minha irmã. É um pequeno segredo que ela lhe contará, se já não lhe contou. Precisava tranquilizar o meu espírito, porque não desejo misturar uma inquietação, um mau pensamento às primeiras expansões do nosso amor!

HENRIQUETA - Ah! Carlotinha também ama! Ainda não me confiou seu segredo!...Ela ao menos tem um irmão que lê em sua alma; há de ser feliz!...

EDUARDO - E nós, não o seremos?

HENRIQUETA - Quem sabe!

EDUARDO - Este casamento é impossível!

HENRIQUETA - Por quê?

EDUARDO - Porque vou confessar tudo a seu pai, e ele não sacrificará sua filha a uma palavra dada.

HENRIQUETA - E se recusar?

EDUARDO - Então respeitaremos sua vontade.

HENRIQUETA - Sim, ele é pai, mas...

EDUARDO - Mas o amor é soberano; não é isso, Henriqueta?

HENRIQUETA - E não se ...vende!

EDUARDO - Que dizes? Compreendo!

HENRIQUETA - Não, Eduardo, não compreenda, não procure compreender! Foi uma idéia louca que me passou pelo espírito; não sei nada!...Uma filha pode acusar seu pai?

EDUARDO - Não; mas pode confiar a um amigo uma queixa de outro amigo.

HENRIQUETA - Pois bem, eu lhe digo. Meu pai deve a esse homem, e julgou que não podia recusar-lhe a minha mão, apesar das minhas instâncias. Lutei um mês inteiro, Eduardo, mas lutei só, e uma mulher é sempre fraca, sobretudo quando se exige dela um sacrificio!

EDUARDO - Tem razão; se lutássemos juntos, talvez...

HENRIQUETA - Oh! Então eu defenderia a nossa felicidade; mas lutar para conservar apenas uma triste esperança!

#### CENA XVIII

Os mesmos, Vasconcelos, Azevedo, D. Maria

VASCONCELOS - Vamos, menina! É tarde.

HENRIQUETA - Sim, meu pai. (A meia voz) Adeus, Eduardo! Até!...

EDUARDO - Até sempre, Henriqueta!

HENRIQUETA - Carlotinha, meu chapéu?

CARLOTINHA - Toma! Estás mais contentezinha?

HENRIQUETA - Maliciosa!...(Sobem)

AZEVEDO - Meu sogro, dispensa-me acompanhá-lo? Um homem não deve andar agarrado a sua *fiancée*. É *mauvais genre*.

HENRIQUETA - Não se incomode. D. Maria, boa noite! Doutor!...(Sobem)

EDUARDO - Uma palavra, Azevedo.

AZEVEDO - Às tuas ordens.

EDUARDO - Quanto te deve o Sr. Vasconcelos?

AZEVEDO - Uma bagatela! Dez contos de réis!

EDUARDO - Ah!

AZEVEDO - Por que perguntas?

EDUARDO - Porque desejava saber quanto custa uma mulher em primeira mão.

AZEVEDO (rindo) - *Vraiment!*

#### ATO IV

Em casa de Eduardo. Sala de visitas.

## CENA PRIMEIRA

Eduardo, Henriqueta, Carlotinha, Pedro.

(Carlotinha na janela; Pedro sacudindo os tapetes)

CARLOTINHA (baixo a Pedro) - Não passará ainda hoje?

PEDRO - Não sei, Nhanhã.

CARLOTINHA - Está doente?...Zangado comigo?...Por quê?

PEDRO - Não se importe mais com ele! Há tanto moço bonito! Sr. Azevedo... (Pedro vai colocar o tapete e sai)

## CENA II

Eduardo, Henriqueta, Carlotinha

EDUARDO - Quando eu lhe digo que espere, Henriqueta, é porque estou convencido de que há um meio de desfazer esse casamento sem a menor humilhação para seu pai.

HENRIQUETA - E esse meio qual é?

EDUARDO - Não lhe posso dizer; é meu segredo.

HENRIQUETA - Ah! Tem segredos para mim?

EDUARDO - É injusta fazendo-me essa exprobação, Henriqueta. Se não lhe falo francamente é porque não desejo que partilhe, ainda mesmo em pensamento, os desgostos, as contrariedades que eu há um mês tenho sofrido para conseguir esse meio de que lhe falei.

HENRIQUETA - Mas, Eduardo, uma parte dessa contrariedade me pertence, e por dois títulos; porque se trata de mim, e porque nos...estimamos!

EDUARDO - Porque nos amamos : é verdade! Mas nessa partilha igual que fazem duas almas da sua dor e do seu prazer, há a diferença das forças. À mulher cabe a parte do consolo, ou da ternura; ao homem, a parte da coragem e do trabalho.

HENRIQUETA - Então eu não tenho o direito de fazer também alguma coisa para a nossa felicidade?

EDUARDO - Não disse isto! Faz muito!

HENRIQUETA - Como? Se toma para si tudo e não me quer deixar nem mesmo a metade dos cuidados!

EDUARDO - E quem me dá força para prosseguir e a fé para trabalhar? Não são esses momentos que todos os dias passamos juntos aqui em casa?

HENRIQUETA - Assim, não me quer dizer qual é essa esperança?

EDUARDO - Não desejo afligi-la com idéias mesquinhas. Os homens inventaram certas coisas, como os algarismos, o dinheiro e o cálculo, que não devem preocupar o espírito das senhoras.

HENRIQUETA - Porque somos nós tão fracas de inteligência?...

EDUARDO - Não é por isso; é porque tiram-lhes o perfume e a poesia.

HENRIQUETA - Isso é muito bonito, mas não me diz o que desejo saber.

EDUARDO - O quê?

HENRIQUETA - O meio por que há de desfazer o meu casamento.

EDUARDO - Ainda insiste; pois bem, hoje mesmo lhe direi.

HENRIQUETA - Sim?

EDUARDO - Talvez daqui a uma hora.

CARLOTINHA - Mano, aí entrou uma pessoa, que julgo procurar por você.

EDUARDO - Há de ser naturalmente o negociante que espero.

### CENA III

Os mesmos, Pedro

PEDRO - Está aí o homem que escreveu aquela carta; quer falar ao senhor.

EDUARDO - Manda-o entrar para o meu gabinete.

PEDRO (baixo, a Carlotinha) - Nanhã Carlotinha está triste!...Hi!...

EDUARDO - Até logo, Henriqueta.

HENRIQUETA - Já! Que vai fazer?

EDUARDO - Concluir um pequeno negócio; ao mesmo tempo realizar um pensamento que me foi inspirado pelo nosso amor.

HENRIQUETA - Como?

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

HENRIQUETA - Qual?

EDUARDO - O direito de dar a liberdade!

HENRIQUETA - Não entendo.

EDUARDO - Dir-lhe-ei tudo logo.

HENRIQUETA - Volte, sim?

EDUARDO - Demorar-me-ei apenas o tempo de assinar um papel e escrever algumas linhas.

### CENA IV

Henriqueta, Carlotinha

HENRIQUETA - Sabes, Carlotinha, tenho uma queixa de ti.

CARLOTINHA - De mim? Que te fiz eu, má?

HENRIQUETA - Há um mês espero que tu me contes uma coisa e ainda não me disseste uma palavra.

CARLOTINHA - De quê? Não sei.

HENRIQUETA - Do teu segredo; não te confiei o meu?

CARLOTINHA - Ah! Quem te disse?

HENRIQUETA - Eduardo.

CARLOTINHA - Não acredites, ele estava gracejando.

HENRIQUETA - Não, tu amas, Carlotinha, e nunca me falas dos teus sonhos, de tuas esperanças.

Não sou eu mais tua amiga?

CARLOTINHA - Pois duvidas?

HENRIQUETA - Se fosses, não me ocultarias o que sentes.

CARLOTINHA - Não te zanges; eu te contarei tudo, mas custa tanto falar dessas coisas!

HENRIQUETA - Com aqueles que nos compreendem é um prazer bem doce.

CARLOTINHA - Olha, o meu segredo...Porém não sei como hei de começar isto!

HENRIQUETA - Começa pelo nome. Como ele se chama?

CARLOTINHA (confusa) - Alfredo.

HENRIQUETA - Este moço que teu mano nos apresentou?

CARLOTINHA - Sim. Todas as manhãs, faça bom ou mau tempo, passa por aqui ao meio-dia, quase nem olha para esta janela, donde eu o espero escondida entre as cortinas; ninguém nos vê, mas nós nos vemos.

HENRIQUETA - Depois?

CARLOTINHA - À noite vem visitar-nos, como tu sabes; todo o tempo conversa com mamãe, ou com mano enquanto tu e eu brincamos no piano. À hora do chá sentamo-nos juntos; ele diz que me viu de manhã, eu respondo que estava distraída e não o vi. Às vezes...

HENRIQUETA - Acaba, não tenhas vergonha. Eu também amo.

CARLOTINHA - Pois sim. Às vezes nossas mãos se encontram sem querer; ele fica pálido, e eu corro toda trêmula para junto de ti. Daí a pouco são dez horas, todos se retiram: então chego à janela e sigo-o com os olhos, até que desaparece no fim da rua.

HENRIQUETA - E é este todo o teu segredo?

CARLOTINHA - Todo.

HENRIQUETA - Parece-se com o meu: ver-se de longe, trocar um olhar, amar em silêncio. Há só uma diferença.

CARLOTINHA - Qual?

HENRIQUETA - Tu és feliz, porque és livre, enquanto eu...

CARLOTINHA - Tu és correspondida, Henriqueta; mano Eduardo te ama !

HENRIQUETA - E Alfredo, não te ama?

CARLOTINHA - Não sei, tenho medo; há quatro dias que não o vejo. Levo a contar as horas.

HENRIQUETA - Onde procede esta mudança? Fizeste-lhe alguma coisa?

CARLOTINHA - Eu?...Se procuro adivinhar os seus pensamentos!

HENRIQUETA - Entretanto, deve haver um motivo...

CARLOTINHA - Tenho querido me recordar, e só acho este. No domingo veio passar a manhã aqui; eu o deixei um momento para te escrever e voltei logo. Quando chamei Pedro para levar-te a carta, ele levantou-se de repente, despediu-se de mamãe, cumprimentou-me friamente, e desde então não o tenho visto. Ficou zangado comigo por ter saído um momento de junto dele.

HENRIQUETA - Não faças caso, isso passa. Hoje mesmo ele virá arrependido pedir-te perdão. Mas, a propósito da carta que me escreveste domingo, eu trouxe-a mesmo para brigar contigo, travessa! (Tira a carta)

CARLOTINHA - Por quê? Pela sobrescrita?

HENRIQUETA - Essa é um das razões. Para que escreveste "Madame Azevedo"? Não sabes que essa idéia me mortifica?

CARLOTINHA - Desculpa, foi um gracejo.

HENRIQUETA - Além disso, não tinhas outra pessoa por quem mandar a carta, senão ele?

CARLOTINHA - Ele quem? O Azevedo?

HENRIQUETA - Sim; foi ele que ma entregou.

CARLOTINHA - Mas não é possível; eu a mandei por Pedro; e recomendei-lhe que não a mostrasse a ninguém, mesmo por causa da sobrescrita!...

HENRIQUETA - Não compreendo, então, como foi parar nas mãos desse homem. Tive um desgosto...e um medo!... Tu falavas de Eduardo!

CARLOTINHA - Espera, vou perguntar a Pedro que quer dizer isto! (Na porta) Pedro!...

HENRIQUETA - Deixa, não vale a pena.

CARLOTINHA - Não, é muito mal feito.

## CENA V

Os mesmos e Pedro

PEDRO - Nhanhã chamou?

CARLOTINHA - Quero saber como é que a carta que eu lhe dei para Henriqueta foi parar em mão do Sr. Azevedo.

PEDRO - Ele me encontrou na rua, e tomou para entregar.

CARLOTINHA - Não te disse que não queria que ninguém visse a sobrescrita?

PEDRO - Ele é noivo de sinhá Henriqueta: não faz mal.

HENRIQUETA - Está bom; não pensemos mais nisto.

CARLOTINHA - Não quero que outra vez suceda o mesmo. (A Pedro) Entendeste?

PEDRO - Sim, nhanhã. Pedro sabe o que faz! (Batem palmas)

CARLOTINHA - Que quer dizer?

## CENA VI

Henriqueta, Carlotinha, Azevedo, Pedro, no fundo

HENRIQUETA - Há de ser ele.

CARLOTINHA - Alfredo! Ah! Se fosse...

HENRIQUETA - Queres apostar?

CARLOTINHA - Ora, é o Azevedo. Eu logo vi!

AZEVEDO - Como passou, D. Carlotinha? D. Henriqueta?

CARLOTINHA - O senhor parece que adivinha, Sr. Azevedo?

AZEVEDO - Por quê?! Por encontrá-la hoje tão bela? Está realmente *éblouissante!*

CARLOTINHA - Faça-se de esquerdo! A minha beleza serve de pretexto para elogiar a de Henriqueta!

AZEVEDO - A senhora quer dizer o contrário...

CARLOTINHA - Quer dizer que o senhor adivinhou quem estava aqui hoje.

AZEVEDO - Quem?... Não vejo ninguém.

CARLOTINHA - Nem a sua noiva? Era esta palavra que o senhor queria ouvir?

AZEVEDO - Sim, era esta palavra que eu desejava ouvir dos seus lábios.

CARLOTINHA (baixo, a Henriqueta) - Que fátuo! (Alto) Vem, Henriqueta; vamos chamar mamãe para falar ao Sr. Azevedo. ~

AZEVEDO - Então, deixa-me só?

HENRIQUETA - Oh! Um homem como o senhor pode ficar só? Paris inteiro lhe fará companhia!

CARLOTINHA - Suponha que está no *Boulevard dos Italianos*.

AZEVEDO - Não. Mas conversarei com esta flor; ela me dirá em perfumes, o que os lábios que a bafejaram recusaram dizer em palavras.

CARLOTINHA - Como está poético! Aquilo é contigo, Henriqueta.

HENRIQUETA - Comigo, não! É com quem lhe mandou a violeta! Vamos! Pois, Sr. Azevedo, nós o deixamos no seu colóquio amoroso.

## CENA VII

Azevedo, Pedro

AZEVEDO - Foge-me!...

PEDRO - Como vai paixão por nhanhã Carlotinha, Sr. Azevedo? Flor já está na dança!

AZEVEDO - Queria mesmo te falar a este respeito! Não entendo tua senhora. Tu dizes que ela gosta de mim *et pourtant*...PEDRO - *Parlez-vous français, monsieur?*

AZEVEDO - Ela faz que não me compreende! Trata-me com indiferença.

PEDRO - Pudera não! O senhor vai casar.

AZEVEDO - Ah! Tu pensas que é esta a razão!

PEDRO - Nhanhã mesmo me disse! Moça solteira não pode receber corte de homem que é noivo de outra mulher! É feio, e faz cócega dentro do coração; cócega que se chama ciúme!

AZEVEDO - Então é o meu casamento que impede!...E nem me lembrava de semelhante coisa! Com efeito, Henriqueta é sua amiga; julga que talvez a amo...

PEDRO - Mas isto não quer dizer nada. Ela gosta de V. Mcê., gosta muito! Ontem, quando mandou essa violeta que o senhor tem na casaca, beijou primeiro.

AZEVEDO - E foi ela mesmo quem se lembrou de mandar-me?

PEDRO - Ela mesma, sem que eu pedisse nada!

AZEVEDO - Bem; eu sei o que me resta fazer.

PEDRO - Já vai? Não espera por sinhá velha?

AZEVEDO - Não, eu já volto. E, preciso tomar uma resolução: *il le faut!*PEDRO - *Monsieur* está pensando!

AZEVEDO - Diz a D. Carlotinha...Não, não lhe diga nada! Eu quero ser o primeiro a anunciar-lhe.

## CENA VIII

Pedro, Jorge

PEDRO - Oh! Já voltou do colégio? Agora mesmo deu meio-dia!

JORGE - Tive licença para sair mais cedo.

PEDRO - Nhonhô já sabe da novidade?

JORGE - Que novidade?

PEDRO - Novidade grande! Sr. moço Eduardo vai casar com nhanhã Henriqueta!

JORGE - Ah!...E o noivo dela?

PEDRO - Sr. Azevedo? Casa com nhanhã Carlotinha.

JORGE - Mana?...E Sr. Alfredo?

PEDRO - Fica logrado. Para rematar a festa, velho Vasconcelos casa com sinhá velha.

JORGE - É mentira!

PEDRO - Há de ver!

JORGE - Então tudo se casa?

PEDRO - Tudo, tudo. Nhonhô também carece ver uma meninazinha bonita...Mas V. Mcê. ainda não sabe namorar...

JORGE - Eu não!

PEDRO - Pois precisa aprender, que já está franguinho. Pedro ensina.

JORGE - E tu sabes?

PEDRO (rindo-se) - Ora!...Nhonhô pede dinheiro a mamãe e compra luneta.

JORGE - Para quê?

PEDRO - Sem isto não se namora. Quando nhonhô tiver luneta, prende no canto do olho, e deita para a moça. Ela começa logo a remexer e a ficar cor de pimentinha malagueta. Então rapaz fino volta as costas, assim como quem não faz caso; e moça só espiando ele. Daí a pouco, fogo, luneta segunda vez: ela volta a cara para o outro lado, mas está vendo tudo! Nhonhô deixa passar um momento, fogo, luneta terceira vez; aí moça não resiste mais, cai por força, com o olho requebrado só, namoro está ferrado. Rapaz torce o bigodinho...Mas V. Mcê. não tem bigode!...

JORGE - Olha! Não tarda nascer!

PEDRO - Qual! Está liso como um frasco!

JORGE (ouvindo entrar) - Quem é?

PEDRO - Velho tabaquista!

JORGE - Que vai casar com mamãe.

PEDRO - Psiu! Não diga nada, não!

## CENA IX

Pedro, Vasconcelos, Jorge

VASCONCELOS - Onde está esta gente! Henriqueta fica para jantar?

PEDRO - Sim, senhor; nhanhã Carlotinha não quer deixar ela ir.

JORGE (saindo) - Eu vou chamá-la!

VASCONCELOS - Não precisa. (A Pedro) Dize-lhe que à tarde virei buscá-la.

PEDRO - V. Mcê. vai para casa?

VASCONCELOS - Não; por que perguntas?

PEDRO - Porque Sr. Azevedo saiu daqui agora mesmo para ir falar a V. Mcê.

VASCONCELOS - Sobre quê? Alguma coisa de novo?

PEDRO - Negócio importante. Pedro não sabe; mas ele parecia zangado.

VASCONCELOS - Ora, que me importam as suas zangas.

PEDRO - Senhor não deve mesmo se importar; esse Sr. Azevedo tem uma língua...Sabe o que ele disse?

VASCONCELOS - Não quero saber.

PEDRO - Disse a Sr. moço Eduardo, a casa estava cheia de gente, disse que Sr. Vasconcelos é um...nome muito ruim!

VASCONCELOS - Um quê, moleque?

PEDRO - Um pinga!

VASCONCELOS - Hein!...Não é possível!

PEDRO - Ora! Aquele moço não tem respeito a senhor velho. (Faz uma careta)

VASCONCELOS - Pois hei de ensinar-lhe a ter.

PEDRO - Precisa mesmo, para não andar enchendo a boca de que comprou filha de senhor com dinheiro dele.

VASCONCELOS - Comprou minha filha! Ah, miserável! (Batem palmas)

PEDRO - Pode entrar.

## CENA X

Os mesmos e Alfredo

PEDRO (a Alfredo) - V. Mcê. espere, vou chamar Sr. moço Eduardo.

ALFREDO - Sim, diga-lhe que desejo falar-lhe com instância.

VASCONCELOS (a Pedro) - Há muito tempo que ele saiu?

PEDRO - Sr. Azevedo?...Agora mesmo.

VASCONCELOS - Vou à sua procura. Preciso de uma explicação.

## CENA XI

Pedro, Alfredo

PEDRO - O velho vai deitando azeite às canadas! Noivo da filha virou de rumo e agora só quer casar com nhinhã Carlotinha.

ALFREDO - Oh! Ele pode desejar todas as mulheres, é rico!

PEDRO - Não sei também; essas moças...têm cabecinha de vento; um dia gostam de um, outro dia gostam de outro. Nhinhã, que esperava todo o dia para ver Sr. Alfredo passar, nem se lembra mais; escreveu aquela carta a Sr. Azevedo!

ALFREDO - Se não fosse essa carta, eu ainda duvidava!...

PEDRO - V. Mcê. bem viu, no domingo, ela me dar à sua vista, e eu entregar na rua a ele, a Sr. Azevedo.

ALFREDO - Sim; e foi preciso ver seu nome escrito!...Quem diria que tanta inocência e tanta timidez eram o disfarce de uma alma perversa! Meu Deus! Onde se encontrará nestes tempos a inocência, se no seio de uma família honesta murcha e não vinga!

PEDRO - Ora, Sr. Alfredo, tem tanta moça bonita! Pode escolher!

ALFREDO - Vai prevenir a Eduardo!

## CENA XII

Os mesmos, Carlotinha, Henriqueta

CARLOTINHA - Ah! ele está aí!...

HENRIQUETA - Não te disse? Já volto.

CARLOTINHA - Queres deixar-me só com ele! Não, eu te peço.

PEDRO (a Alfredo) - Nhinhã! Como ela está alegre!

ALFREDO - É por ele! (Cumprimenta)

CARLOTINHA (a Henriqueta) - Nem me fala! Que ar sério!

HENRIQUETA - É, talvez, por minha causa.

CARLOTINHA - Não, fica.

PEDRO (a Carlotinha) - Agora é que nhinhã deve ensiná-lo; e não fazer caso dele! (Sai)

CARLOTINHA (a Henriqueta) - Nem me olha!

HENRIQUETA - Com efeito, ele tem alguma coisa que o mortifica.

CARLOTINHA - Se eu lhe falasse!...

HENRIQUETA - É verdade, diga-lhe uma palavra.

CARLOTINHA - Oh! Não tenho ânimo!

HENRIQUETA (a Carlotinha) - Espera, com ele eu sou mais animosa do que tu. Vou falar-lhe.

CARLOTINHA - Mas não lhe digas nada a meu respeito.

HENRIQUETA - Não. Entra, Sr. Alfredo, tem ido estas noites ao teatro?

ALFREDO - É verdade, minha senhora, para distrair-me.

CARLOTINHA (a Henriqueta) - Distrair-se...De pensar em mim!

HENRIQUETA - O teatro é mais divertido do que as nossas noites, aqui em casa de Carlotinha ou na minha. Não é verdade?

ALFREDO - Não, minha senhora, mas no teatro se está no meio de indiferentes, e, portanto, não há receio de que se incomode com a sua presença àquelas pessoas que se estima.

CARLOTINHA (a Henriqueta) - Com que ar diz ele isto! Tu compreendes?

HENRIQUETA - Mas, Sr. Alfredo, me parece que isto não se refere a nós, que nunca demos demonstrações...

ALFREDO - A senhora, não, D. Henriqueta.

CARLOTINHA - É a mim, então...(Silêncio de Alfredo)

HENRIQUETA - Mas explique-se, Sr. Alfredo; eu creio que há nisto algum equívoco.

ALFREDO - Há certas coisas que se sentem, D. Henriqueta, mas que não se dizem. Quando nos habituamos a venerar um objeto por muito tempo podemos odiá-lo um dia, porém o respeitamos sempre!

CARLOTINHA - Mas ninguém tem direito de condenar sem ouvir aqueles a quem acusa.

HENRIQUETA - Decerto; muitas vezes uma palavra mal interpretada...

ALFREDO - Não é uma palavra, D. Henriqueta, é uma carta!

CARLOTINHA - Que significa isto? Tu entendes, Henriqueta?

HENRIQUETA - Não, minha amiga, mas o Sr. Alfredo vai nos esclarecer esse enigma.

ALFREDO - Perdão, minhas senhoras, aí vem Eduardo, e eu tenho de falar-lhe sobre um objeto que não admite demora. (Sobe)

CARLOTINHA - Oh! É cruel! Tu sofrerias como estou sofrendo, Henriqueta?

HENRIQUETA - Tu sofres há alguns instantes, eu sofri dois meses! E era o desprezo!

CARLOTINHA - E isto o que é?

HENRIQUETA - Vem. Depois Eduardo nos contará.

CARLOTINHA - Sim, vamos! Preciso chorar!

### CENA XIII

Eduardo, Alfredo

EDUARDO - Estamos sós, Alfredo. Sente-se e diga-me que negócio é esse tão grave! Um médico está habituado a ver rostos tristes, mas o seu inquieta-me.

ALFREDO - É que realmente aquilo de que pretendo falar-lhe me penaliza em extremo; e se não considerasse um dever vir eu próprio comunicá-lo, preferiria servir-me de uma carta.

EDUARDO - E fez bem. Dois amigos entendem-se melhor conversando; uma carta é um papel frio, sobre o qual se acham as palavras, mas não a voz, a fisionomia e o coração da pessoa que fala.

ALFREDO - Outra razão ainda: uma carta é uma prova material que fica, e pode extraviar-se. O que vou dizer-lhe não deve ser sabido senão pelo senhor; eu mesmo devo esquecê-lo.

EDUARDO - Vamos, fale sem o menor receio.

ALFREDO - Há um mês, Eduardo, recebi uma prova de confiança da sua parte, que me penhorou em extremo. Sabendo que eu amava sua irmã, sem exigir de mim uma promessa, apresentou-me sua família e abriu-me o interior da sua casa.

EDUARDO - E dei um passo bem acertado, porque fiz de um simples desconhecido um amigo; e tenho tido ocasiões de apreciar o seu caráter.

ALFREDO - É bondade sua. Eu amava sua irmã, era um amor sério e que só esperava uma animação da parte dela, para pedir o consentimento de sua família. Pareceu-me que era aceito; obtive autorização de meu pai, e vim um dia com a intenção de pedir-lhe a mão de Carlotinha. Fui talvez apressado: mas eu queria quanto antes dar-lhe uma prova de que a sua confiança não tinha sido mal correspondida.

EDUARDO - Nunca tive esse receio. Mas dizia que veio...

ALFREDO - Deixe-me continuar. Chegamos ao ponto delicado e falta-me a coragem para confessar-lhe.

EDUARDO - Não sei o que pretende dizer! Meu amigo, reflita que, quando se trata de uma senhora, as reticências são sempre uma injúria. A verdade, nua, qualquer que ela seja; em objetos de honra, a dúvida é uma ofensa.

ALFREDO - Perdão, não se trata de honra: é uma simples questão de sentimento. Eu me enganei, Eduardo. Julgava que sua irmã aceitava o meu amor e a minha vaidade me iludia. Então, entendi que se não me era permitido dar a prova que eu desejava de minha afeição, devia ao menos, ao retirar-me de sua casa, explicar-lhe os motivos, que a isso me obrigavam. Perco uma bem doce esperança; mas quero conservar uma estima que prezo.

EDUARDO - Obrigado, Alfredo; o seu procedimento honra-o. Mas deixe que lhe diga; se há um engano da sua parte, é talvez na interpretação dos sentimentos de minha irmã.

ALFREDO - Ela ama a outro, Eduardo.

EDUARDO - Tem certeza disso?

ALFREDO - Tenho convicção profunda.

EDUARDO - Pode ser uma convicção falsa.

ALFREDO - Não me obrigue a apresentar-lhe as provas.

EDUARDO - São essas provas que eu peço! Tenho direito a elas...

ALFREDO - Por quê? Não ofendem o caráter de D. Carlotinha.

EDUARDO - Mas revelam seus sentimentos, que eu devo conhecer como seu irmão.

#### CENA XIV

Os mesmos, Carlotinha, Henriqueta

CARLOTINHA - E que eu exijo que se patenteiem, porque não me envergonham, Eduardo!

EDUARDO - Tu nos ouvia, Carlotinha!

CARLOTINHA - Sim, mano. Tratava-se de mim; fiz mal?

EDUARDO - Não, minha irmã, eu mesmo te chamaria se não quiesse poupar-te um pequeno desgosto. Mas já que aqui estás, fica. Alfredo parece que tem algumas queixas de nós; julgarás se ele é injusto.

HENRIQUETA (à meia voz, a Eduardo) - Ele está iludido! Carlotinha o ama!

EDUARDO - Eu sabia! (Continuam a conversar)

CARLOTINHA - O Sr. Alfredo diz que tem provas de que amo outro homem...Reclamo essas provas.

ALFREDO - Não é possível, D. Carlotinha! Na minha boca seriam uma exprobação ridícula e ofensiva. Guardo-as comigo e respeito os sentimentos que não soube inspirar.

CARLOTINHA - O senhor não mas quer dar?...Pois bem, serei eu que provarei o contrário!...Eis a prova...(Estendendo-lhe a mão)

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

CARLOTINHA - Por quê?

ALFREDO - Porque escreveu a outro e lhe pertence!

CARLOTINHA - Meu Deus! Mano, Henriqueta!...

EDUARDO - Que tens?

CARLOTINHA - Ele diz que eu amo a outro, que lhe escrevi!...Quando a ele...

ALFREDO - Não devia dizê-lo; mas foi o amor ofendido, e não a razão que falou.

EDUARDO - Sei que é incapaz de tornar-de eco de uma calúnia; para dizer o que acabo de ouvir é preciso que tenha certeza do que afirma. A quem escreveu minha irmã, Alfredo?

ALFREDO - Perdão!...Não devo!

EDUARDO - Exijo!...

ALFREDO - Ao Sr. Azevedo!

HENRIQUETA - É impossível!

CARLOTINHA - Ele acredita!

EDUARDO - O senhor viu essa carta?

ALFREDO - Vi essa carta sair da mão que a escreveu e ser entregue àquele a quem era destinada! (Rumor de passos)

EDUARDO - Silêncio, senhor!

## CENA XV

Os mesmos, Azevedo

AZEVEDO (a Eduardo) - *Cher ami!* (A meia voz) Acabo de ter uma cena bastante animada, *échauffante* mesmo!

EDUARDO - Por que motivo?

AZEVEDO - Eu lhe digo. (Afastam-se) Rompi meu casamento com Henriqueta e acabo de participá-lo ao Sr. Vasconcelos.

EDUARDO - Ah!...E que razão teve para proceder assim?

AZEVEDO - Muitas; seria longo enumerá-las. Aquele velho é um miserável e sua filha uma namoradeira!...

EDUARDO - Sr. Azevedo, esquece que fala de amigos de nossa casa.

AZEVEDO - Perdão, mas não podia deixar que esses dois especuladores abusassem por mais tempo da minha boa fé.

EDUARDO - Se continua desta maneira, sou obrigado a pedir-lhe que se cale.

AZEVEDO - Bom; não me leve a mal este desabafo. O fato é que o casamento está completamente desfeito, e que eu posso dizer como Francisco I: - *Tout est perdu, hors l'honneur.*

EDUARDO - E a dívida de dez contos?

AZEVEDO - Ele a pagará; não lhe deixarei um momento de sossego! Permita que cumprimente sua irmã.

ALFREDO - Não devo ficar, Eduardo, sinto que não terei o sangue frio necessário para dominar-me.

EDUARDO - Espere, meu amigo.

CARLOTINHA - Sim, eu lhe peço, fique.

ALFREDO - Para quê? Para ser testemunha...

CARLOTINHA - Para ser testemunha da minha inocência!

HENRIQUETA - Que vais fazer?

CARLOTINHA - Apelar para a consciência de um homem que eu julgo honesto.

EDUARDO - Minha irmã! Deixa-me esse penoso dever! Tu és uma moça.

CARLOTINHA - Não, Eduardo, para ele eu sou criminosa. É justo que me defenda.

AZEVEDO - Estou completamente *embêté!*

CARLOTINHA - Sr. Azevedo, peço-lhe que declare se algum dia recebeu uma carta minha!

AZEVEDO - *Comment!*...Uma carta sua!...Nunca!...

ALFREDO (a meia voz) - O senhor mente!

CARLOTINHA (a Henriqueta) - Ainda duvida!

AZEVEDO (a Eduardo) - Não estou na casa de um amigo?

EDUARDO - Sim; e o insulto é feito a mim!

ALFREDO - Perdão, Eduardo! Não sei o que faço, o meu espírito se perde!

AZEVEDO - Falta-lhe o *savoir vivre!*

CARLOTINHA - Assim o senhor dá a sua palavra de honra! Não recebeu essa carta?...

AZEVEDO - Se eu a tivesse recebido, há muito teria vindo apresentar-lhe o pedido respeitoso de um amor profundo; e não esperaria por esse momento!

CARLOTINHA - O senhor ama-me então?

AZEVEDO - É verdade!

CARLOTINHA - Pois eu...o desprezo!

AZEVEDO - Ah!

EDUARDO - Minha irmã!...

AZEVEDO - O desprezo é o direito das senhoras e dos soberanos.

HENRIQUETA - Mas, então, sou livre? A minha promessa...

AZEVEDO - Já foi restituída a seu pai!

HENRIQUETA - Obrigada, meu Deus!

## CENA XVI

Os mesmos, D. Maria

D, MARIA - Que se passa aqui, senhores?

EDUARDO - Ah! Minha mãe! A nossa casa está sendo o teatro de uma cena bem triste!

D. MARIA - Mas por quê? Aconteceu alguma coisa? Carlotinha, que tens?

CARLOTINHA - Nada, mamãe.

D. MARIA - Todos tão frios, tão reservados!...Que quer dizer isto, Eduardo?

## CENA XVII

Os mesmos, Vasconcelos, Pedro

PEDRO - Barulho grande, Sr. Vasconcelos!

VASCONCELOS - Deixe-me! Estou furioso!

HENRIQUETA - Meu pai, é verdade?

D. MARIA - O senhor está tão perturbado!

VASCONCELOS - Se a senhora soubesse o que acabo de ouvir! Os maiores insultos!

AZEVEDO - Verdades bem duras, mas não insultos, senhor! Não é meu costume.

VASCONCELOS - Ah! O senhor está aqui?

EDUARDO - Sr. Vasconcelos!...

VASCONCELOS - Oh! Não faz idéia do que este homem disse de mim. E se fosse só de mim!

Caluniou, injuriou atrocemente a minha filha!...

EDUARDO - Como, Sr. Vasconcelos?

AZEVEDO - Pergunte-lhe o que ouvi dele!

PEDRO (a Alfredo) - Intriga está fervendo só! Hoje sim! Acaba-se tudo!

VASCONCELOS - E o que me dói, ainda mais, D. Maria, é que todas essas injúrias de que o senhor se fez eco, saem de sua casa!

PEDRO (a Carlotinha) - Mentira!

EDUARDO - De nossa casa, Sr. Vasconcelos?

HENRIQUETA - Eu não creio, meu amigo.

VASCONCELOS - Tu não crês, porque não as ouviste, minha filha; senão havias de ver que só amigos fingidos podiam servir-se da intimidade para, à sombra dela, urdirem semelhantes calúnias!

D. MARIA - Nunca pensei, meu Deus, passar semelhante vergonha!...

EDUARDO - E eu, minha mãe, eu que sou responsável por todos esses escândalos!

AZEVEDO - *C'est ennuyeux, ça!*

VASCONCELOS - Vamos, minha filha, deixemos para sempre esta casa onde nunca devíamos ter entrado!

HENRIQUETA - Eduardo!...

EDUARDO - Adeus, Henriqueta!

HENRIQUETA - Carlotinha!...

CARLOTINHA - Ama-me! Tu ao menos não me farás chorar!

ALFREDO - Sou eu que a faço chorar, D. Carlotinha?

VASCONCELOS - Vem, vem, Henriqueta! Não estamos bem neste lugar!

ALFREDO - É verdade, sofre-se muito aqui.

AZEVEDO - Com efeito, *il fait chaud*.

EDUARDO - A honra e a felicidade! Tudo perdido!

D. MARIA (chorando) - E tua mãe, meu filho!

PEDRO - E Pedro, senhor!

VASCONCELOS - Oh! Está quem podia confirmar o que eu disse.

AZEVEDO - Justamente!

EDUARDO - Ah!...Escutem-me, senhores; depois me julgarão. É a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba de passar.

ALFREDO - Como?

VASCONCELOS - Que quer dizer?

AZEVEDO - Tem razão, começo a entender!

EDUARDO - Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das afeições da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Esse demônio familiar de nossas casa, que todos conhecemos, ei-lo.

AZEVEDO - É uma grande verdade.

VASCONCELOS - Tem toda a razão; a ele é que ouvi!

ALFREDO - Sim, não há dúvida.

CARLOTINHA - Eu adivinhava!...

D. MARIA - Como? Foste tu?

PEDRO - Pedro confessa, sim senhora.

D. MARIA - Mas para quê?...

PEDRO - Para desmanchar o casamento de Sr. Azevedo...

AZEVEDO - Que tal!

VASCONCELOS - E para isso inventaste tudo o que me disseste?

PEDRO - E o que disse a Sr. Azevedo. Nanhã Carlotinha nunca se importou com ele.

AZEVEDO - Assim, a flor?...

PEDRO - Mentira tudo.

ALFREDO - E a carta?

PEDRO - Nanhã mandava a sinhá Henriqueta.

HENRIQUETA - Então é esta!

ALFREDO - Mas a sobrescrita?

HENRIQUETA - Uma brincadeira!

ALFREDO - Perdão, D. Carlotinha!

CARLOTINHA - Não! O que eu sofri!...

EDUARDO - Por quê, minha irmã? Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio da família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A Pedro) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (Pedro beija-lhe a mão)

D. MARIA - Muito bem, meu filho! Adivinhaste o meu pensamento!

AZEVEDO - Mas agora, por simples curiosidade, diz-me, *gamim*, que interesse tinhas em desfazer o meu casamento?

PEDRO - Sr. moço Eduardo gosta de sinhá Henriqueta!

AZEVEDO - Ah!...*bah!*...

EDUARDO - Sim, meu amigo. Eu amo Henriqueta e para mim esse casamento seria uma desgraça; para o senhor era uma pequena questão de gosto e para seu pai um compromisso de honra. Hoje mesmo pretendia solver essa obrigação. Aqui está uma ordem sobre o Souto; o Sr. Vasconcelos nada lhe deve.

VASCONCELOS - Como? Fico então seu devedor?

EDUARDO - Essa dívida é o dote de sua filha.

HENRIQUETA - Oh! Que nobre coração!

EDUARDO - Quem mo deu?

HENRIQUETA - Sou eu que sinto orgulho em lhe pertencer, Eduardo.

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

EDUARDO - Minha mãe, uma esposa e uma irmã. A pobreza, o trabalho e a felicidade.

ALFREDO - Esqueceu um irmão, Eduardo.

EDUARDO - Tem razão!

AZEVEDO - E um amigo, *quand mème!*

EDUARDO - Obrigado!

VASCONCELOS - A vista disto, D. Maria, vou tratar de por a Josefa nos cobres!

AZEVEDO - Decididamente volto a Paris, meus senhores!

PEDRO - Pedro vai ser cocheiro em casa de Major!

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!...

## CAPÍTULO I

### UM DAGUERREÓTIPO MORAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DO SÉC. XIX

*Não divaguemos mais: a questão toda está neste ponto. Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo ainda está aferrada às antigas idéias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes.*

*Machado de Assis, O Espelho, 1859*

No dia 30 de outubro de 1857, o **Diário do Rio de Janeiro** publicou um anúncio no qual se lia que uma peça intitulada **O Demônio Familiar** estava sendo ensaiada e em breve seria representada nos palcos fluminenses. No dia seguinte saíram publicados, no mesmo periódico, a data e o local da estréia: 5 de novembro, no Teatro Ginásio Dramático. Logo acima deste anúncio podia-se ler um outro, referente a uma peça intitulada **Rio de Janeiro, Verso e Reverso**, e em uma outra seção - “Livro de Domingo” -, uma crítica à mesma, onde o autor ressaltava o fato de esta comédia ser

*(...) uma revista em que diversos tipos da sociedade fluminense foram apanhados a daguerreótipo e grupados com muita graça. O que há aí de dramático é o modo por que se combinam todas as cenas, o laço que prende todos os personagens a um mesmo fim e o conhecimento das exigências do teatro. A elegância e a naturalidade do estudo são qualidades que se encontram em todos os escritos do Dr. José de Alencar.<sup>1</sup>*

Na ótica de Souza Ferreira, autor deste texto, **Rio de Janeiro, Verso e Reverso** tinha o mérito de reproduzir a vida da sociedade no palco e o de fazê-lo com naturalidade e elegância, demonstrando que o seu autor tinha conhecimento daquilo que separava o teatro antigo do teatro “moderno”. Estas duas qualidades que Souza Ferreira afirmava estarem presentes naquela comédia de Alencar foram questões frequentemente discutidas nos textos que se dedicaram à crítica teatral do período, exprimindo uma tendência que vinha se desenhando desde meados do séc. XIX. Fazer uma “fotografia” da sociedade, lançando mão da naturalidade e do cuidado com os detalhes como elementos indispensáveis para a transplantação da “realidade” para a cena, foi o objetivo cobrado pelos críticos e perseguido pelos dramaturgos que se engajaram na tarefa de “criação” do teatro nacional nas décadas de 1850 e 1860.

---

<sup>1</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 30 de outubro de 1857. As coleções dos jornais pesquisados pertencem ao acervo da **Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**, Setor de Periódicos.

Mas não apenas isto. Quintino Bocaiúva, um dos intelectuais que participou intensamente da vida teatral brasileira, como crítico, tradutor e dramaturgo, demonstrava estar movido por mais algumas outras preocupações, em seus **Estudos Críticos e Literários ;Lance D’Olhos sobre a Comédia e sua Crítica**, quando afirmava que:

*(...) é na sociedade que o teatro vai buscar seus tipos e é no teatro que a sociedade vai ver a reprodução de uma parte de seu todo, compará-lo, aproveitá-lo em seu desenvolvimento e perfeição.<sup>2</sup>*

A imagem do teatro como arte “útil”, como um meio de propaganda eficaz o suficiente para influir nos espíritos, era a que ressaltava de seu texto, uma vez que o autor entendia que a imagem da sociedade, “daguerreotipada” pelo teatro, deveria estar comprometida com o objetivo de aperfeiçoamento e desenvolvimento da vida social.

Machado de Assis, ainda muito jovem nesta época, mas já escrevendo artigos de crítica teatral para importantes jornais da Corte, manifestava nos seus textos uma grande apreensão com a inexistência de um teatro digno de ser considerado nacional e apontava como um dos entraves para o desenvolvimento da arte dramática no Brasil a falta de iniciativa. A iniciativa, segundo ele, deveria partir dos escritores e dos órgãos oficiais, mas tendo um alvo a atingir:

*(...) a educação. Demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções de arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraiados da platéia à esfera dessas concepções e verdades. Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha para o progresso ascendente<sup>3</sup>*

Segundo as suas palavras, o teatro não deveria ser um mero divertimento, mas um instrumento que propiciasse o desenvolvimento “ascendente” da sociedade. À arte caberia, então, o papel de instrumento de civilização e de progresso além do de preceptora

<sup>2</sup> Citado em FARIA, João Roberto, **O Teatro Realista no Brasil 1855/1865**, São Paulo, EDUSP, 1993, p. 143.

<sup>3</sup> ASSIS, Machado de, “Idéias Sobre o Teatro” in **Obra Completa**, Rio de Janeiro, Aguilar, 1962, vo. 3, p. 793. O texto foi publicado originalmente n’**O Espelho**, no dia 2 de outubro de 1859.

do povo e, aos dramaturgos, o de propagadores das “verdades” que a sociedade precisava conhecer e absorver.

José de Alencar, já um escritor de renome na época, também foi um dos que associou o teatro a um meio de propaganda e a um canal de iniciação e de educação pública. Para ele, os trabalhos de dois dramaturgos franceses foram decisivos para a transformação que se operava na arte dramática, abrindo espaço para uma estética teatral com uma fisionomia própria e inconfundível em relação às formas teatrais existentes até então:

*Molière tinha feito a comédia quanto à pintura de costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época. Mas esses quadros eram sempre quadros, e o espectador vendo-os no teatro não se convenciu da sua verdade; era preciso que a arte se aperfeiçoasse tanto que imitasse a natureza; era preciso que a imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade. É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a maturidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade como um daguerreótipo moral.<sup>4</sup>*

Alencar, como Machado e Bocaiúva, reconhecia como ideal um gênero dramático que retratasse os costumes da sociedade e que estivesse revestido de uma inequívoca função pedagógica, apontando o teatro realista de Dumas Filho como um modelo a ser seguido.

De diferentes maneiras estas idéias podem ser encontradas exemplarmente definidas pelos escritores renomados da época e de alguns anos mais tarde, tornando-se uma convicção disseminada no meio intelectual brasileiro. Acreditando sinceramente nos poderes “civilizatórios” do teatro, os homens de letras das décadas de 1850 e 1860 passaram a perseguir o objetivo de educação da sociedade pelo teatro revestindo este

---

<sup>4</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro de 1857.

objetivo do caráter de uma verdadeira “missão” na qual o seu papel era o de paladinos de uma nobre causa.<sup>5</sup>

E foi neste mesmo propósito de traçar um retrato moral da sociedade buscando o seu aprimoramento que Machado de Assis percebeu o móvel que levou Alencar a escrever para o teatro. Para Machado, uma obra dramática

*(...) para ser do seu tempo e do seu país, (deveria refletir) uma certa quantidade de hábitos externos e das condições de usos e peculiaridades 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 idéias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor de O Demônio Familiar.*<sup>6</sup>

A leitura de alguns periódicos do segundo semestre de 1857 permitiu sentir, além da presença recorrente destes elementos que venho enfatizando, um certo clima de animação no meio intelectual da Corte, sendo que muito desta animação teve sua origem na figura de José de Alencar. Fazendo sua estréia como dramaturgo no final daquele mesmo ano, Alencar apresentou ao público fluminense três comédias quase que simultaneamente e num espaço de tempo bastante reduzido. **Rio de Janeiro, Verso e Reverso** foi a primeira. Estreou no Ginásio em fins de outubro, precedendo de alguns dias a estréia de **O Demônio Familiar**, que se deu em início de novembro. **O Crédito** foi à cena em meados daquele mesmo mês. Em três meses, três peças! Alencar estreava com “pé direito” e agitava os palcos do Rio de Janeiro.

A **Marmota** referiu-se àquele momento como especial para a dramaturgia nacional e reconheceu em Alencar “um dos nossos mais hábeis jornalistas” que oferecia à platéia fluminense

<sup>5</sup> Nicolau Sevcenko identifica para décadas posteriores este mesmo tipo de relação entre a atividade literária e a idéia de missão na obra de Lima Barreto e Euclides da Cunha. (**Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**, São Paulo, Brasiliense, 1989).

<sup>6</sup> ASSIS, Machado de, “O Teatro de José de Alencar” in **Obra Completa**, op. cit., p. 871. Texto originalmente publicado na seção “Semana Literária” do **Diário do Rio de Janeiro** nos dias 06/13/27 de março de 1866.

*(...) a um só tempo, duas de suas composições; da primeira, já três vezes representada, não se deu como autor e é O Rio de Janeiro; na segunda, porém, não só pôs o seu nome, como a dedicou mesmo a S.M. A Imperatriz.*<sup>7</sup>

Francisco Otaviano, num artigo escrito para o **Correio Mercantil**, também chamou a atenção para o fato de que Alencar brindava o público com uma comédia “cujo mérito principal consistia no espírito fino de observação” - **O Rio de Janeiro, Verso e Reverso**- e, poucos dias depois, colocava no palco uma outra - **O Demônio Familiar** - na qual podia ser encontrada esta mesma qualidade.<sup>8</sup>

E este clima de animação tinha uma justificativa, se levamos em consideração que o teatro brasileiro, na década de 1850, apresentava um panorama pouco animador. Apesar do início promissor que tivera em 1838, quando João Caetano interpretou **Antônio José** ou **O Poeta e a Inquisição**, de Gonçalves de Magalhães, o teatro brasileiro (entendido, aqui, como um sistema integrado por autores, intérpretes, obra e público) não correspondera às primeiras expectativas. Os primeiros escritores nacionais que se dedicaram à dramaturgia teriam, segundo os críticos da época, abandonado esta tarefa, como havia sido o caso do próprio autor de **Antônio José** que

*(...) só escreveu duas tragédias, traduziu outras, e algum tempo depois, encaminhado para funções diversas, deixou o teatro, onde lhe não faltaram aplausos.*<sup>9</sup>

As observações de Machado de Assis a respeito da trajetória de Gonçalves de Magalhães no teatro sugerem que este autor, apesar do sucesso experimentado, abandonara a atividade de dramaturgo para se dedicar a outras atividades. Esta situação, entretanto, não se restringiu a este caso particular. Ainda que muitos dos escritores da época gozassem de fama e de prestígio, a sua situação financeira foi, na maior parte das

<sup>7</sup> **A Marmota**, 3 de novembro de 1857.

<sup>8</sup> **Correio Mercantil**, 7 de novembro de 1857.

<sup>9</sup> ASSIS, Machado de, “O Teatro Nacional” in **Obra Completa**, op. cit., p.866. Artigo publicado originalmente na “Semana Literária” do **Diário do Rio de Janeiro**, em 13 de fevereiro de 1866. Segundo Emílio Adet, em artigo publicado no **Minerva Fluminense** (1843), além da tragédia **Antônio José** e algumas composições ocasionais, só duas comédias de autor nacional foram encenadas neste período: **O Juiz de Paz na Roça** e **A Família e a Festa da Roça**, de Martins Pena ( José GALANTE DE SOUSA, **O Teatro no Brasil**, Rio de Janeiro, MEC, 1960, p.173)

vezes, precária e não esteve à altura da sua projeção no mundo literário. As dificuldades dos literatos de viverem somente de suas penas obrigou-os freqüentemente a atuar nas mais diversas formas e gêneros literários e a ocupar cargos políticos e oficiais os mais diversos para garantir a sua sobrevivência.

Num parágrafo do seu **Memórias da Rua do Ouvidor**, Joaquim Manuel de Macedo reproduziu a condição de muitos destes homens envolvidos com as atividades literárias, tentando sobreviver da cultura dentro de um sistema intelectual incipiente, no qual o reconhecimento pelo seu trabalho era muitas vezes relegado a um plano bastante diferente daquele que eles considerariam o ideal. Narrando a grande concentração de pessoas elegantes na Rua do Ouvidor, Macedo reproduziu a fala de Mongie, um francês responsável pela filial de uma livraria parisiense no Rio, instalada defronte à perfumaria de Desmarais, o perfumista mais famoso da Corte na época:

*(...) muito amigo de seu vizinho fronteiro, Mr. Desmarais, que ainda felizmente vive, às vezes brincando e ajudando à sala de cabeleireiro da loja do perfumista, dizia-lhe em ótimo francês: Você adorna as cabeças por fora, e eu as adorno por dentro; creio que sou mais útil, mas você tem mais cabeças a adornar.<sup>10</sup>*

Penteados e livros, no texto, se encontram num mesmo plano: o de uma “cultura ornamental”. Diante de uma situação deste tipo, na qual o trabalho intelectual era considerado uma espécie de adorno e onde os que adornavam as cabeças “por fora” tinham mais trabalho a fazer e, provavelmente, maior reconhecimento do que os que adornavam as cabeças “por dentro”, não seria de se estranhar que muitos dos literatos da época tivessem se encaminhado para as “funções diversas” sugeridas por Machado de Assis, e que tal situação também tivesse afetado a dramaturgia.

Mas ao mesmo tempo que se torna importante perceber a presença recorrente deste alegado abandono do teatro nas falas destes intelectuais é também necessário

---

<sup>10</sup> Citado em SCHAPOCHNIK, Nelson, **Letras de Fundação: Varnhagen e Alencar - Projetos de Narrativa Instituinte**, São Paulo, USP, Tese de Mestrado em História Social, 1992, p.94.

ressaltar que os palcos nacionais estavam dominados, no período, pelos trabalhos de autores estrangeiros, sobretudo franceses. Então, quando falavam de abandono do teatro estes homens estavam, na verdade, de olho na produção local, num momento em que a palavra de ordem nos meios culturais era a valorização de uma cultura nacional.<sup>11</sup>

A respeito desta “invasão” de obras traduzidas na cena nacional, Machado de Assis emitiu algumas considerações bastante sugestivas. Segundo ele, o excesso de representações de peças estrangeiras habituou:

*(...) a platéia nos boulevards; elas esqueceram as distâncias e gravitam em círculo vicioso. Esqueceram-se de si mesmas; e os czares da arte lisonjeiam-lhes a ilusão com esse manjar exclusivo que deitam à mesa pública.*

*Daqui o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha.*

*Ainda mais essa!*

*Dessa deficiência de poetas dramáticos, que coisas resultam! que deslocamentos!<sup>12</sup>*

A passagem indica a própria essência da posição do literato na época: longe de constituir-se numa profissão, a literatura era encarada como uma atividade desmerecida dentro de uma sociedade que obrigava o intelectual a submeter-se a trabalhos menores, como o de tradutor de obras estrangeiras, atividade esta que estava se tornando uma verdadeira profissão da qual muitos dos escritores tiravam o seu sustento.

Ao traçar um perfil das dificuldades vividas pelos homens de letras, o texto de Machado acaba fazendo um duplo registro. Em primeiro lugar ele é esclarecedor da própria trajetória deste escritor que, no início de sua carreira, além de poeta acumulou as funções de crítico teatral, dramaturgo, censor do Conservatório Dramático e tradutor. Segundo, porque menciona que nem todas as atividades ligadas às letras eram consideradas partes “nobres” do trabalho literário e dignas da imagem que os literatos faziam de si mesmos. O trabalho de tradução, de acordo com as palavras de Machado, era

<sup>11</sup> Carlos Zilio observa que este momento ganhou contornos exclusivos na medida em que os literatos buscavam demarcar particularidades e diferenciar-se de uma tradição herdada do período colonial. (“Da Antropofagia à Tropicália” in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 13)

<sup>12</sup> ASSIS, Machado de, “Idéias Sobre Teatro”, op. cit., p.793.

um meio de vida e não uma atividade formativa não sendo, portanto, motivo de regozijo para o intelectual que o executava.

Por outro lado, ao associar a função de tradutor ao de um adaptador de realidades estranhas à sociedade brasileira, Machado acabava por apontar para uma outra questão: o perigo da perda de identidade cultural de uma nação em constituição. Nesta avaliação na qual a valorização do “nacional”, via manifestação artística, assumia um papel tão importante, Machado acabava por refletir muito de uma ansiedade compartilhada pela intelectualidade da época. Ao trabalhar freqüentemente com as idéias de “nacional” e “estrangeiro”, nossos literatos procuraram diferenciar-se de uma tradição herdada do período colonial, tentando afirmar uma identidade que diferenciasse a nação da antiga metrópole e de outras nações.

Mas não bastava apenas definir esta nação. Era preciso transformá-la tendo em vista o seu progresso e desenvolvimento. Mergulhar nos costumes da sociedade foi a fórmula que encontraram para conhecê-la, registrá-la e, principalmente, para reunir elementos que possibilitassem a sua transformação.

Ainda que as contribuições de autores nacionais tivessem sido esparsas e uma das causas dessa escassez fosse a tão propalada desconsideração pelo trabalho literário, elas continuaram a existir. No entanto, estes trabalhos acabaram sendo relegados, na maior parte da vezes, a um segundo plano. Nos espetáculos teatrais as peças de autores nacionais eram representadas como uma espécie de *prato de entrada* num banquete onde o *prato principal* era uma peça “séria”, o que na terminologia da época significava um drama, um melodrama ou uma tragédia clássica, de autores estrangeiros. As récitas mais pareciam um espetáculo de variedades, havendo de tudo um pouco. Começavam cedo (quando obedeciam ao horário) e apresentavam duas ou três peças curtas, espetáculos de canto, danças, números musicais, mas o centro do espetáculo era reservado às peças chamadas de “sérias”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> FARIA, João Roberto, *O Teatro Realista...*, op. cit., p.69.

A noção de que o teatro deveria estar intimamente comprometido com o aprimoramento progressivo da sociedade acabou por levar a uma crença generalizada de que alguns gêneros eram mais importantes e eficazes do que outros, estabelecendo uma espécie de hierarquia entre eles, e inaugurando uma vertente de critério dominante na crítica do período. Foi com a idéia de “inferiores” e “nobres”, “alta comédia” e “baixa comédia”, “gêneros sérios” e “gêneros alegres” que os críticos daquele tempo trabalharam.<sup>14</sup>

João Caetano, o ator mais famoso da época, chegou mesmo a estabelecer uma diferenciação bastante sugestiva para as formas de representação dos atores na comédia e no baixo-cômico. Segundo ele

*A comédia tem em si personagens da primeira classe da sociedade, e assim a nobreza, a majestade e o entusiasmo lhe competem.*

*Direi agora algumas palavras sobre a maneira de representar o baixo-cômico.*

*O ator que representa neste gênero deve separar-se de todas as maneiras que provém do bom tom, e só deve mostrar um certo desembaraço a que se chama um bom ar natural, e igualmente para distanciarem-se os movimentos elegantes que se não empregam senão nos papéis nobres (...)*<sup>15</sup>

Dentro desta visão, na qual a separação entre os gêneros dramáticos era definida por critérios de exclusão que identificavam a comédia com a elegância e a educação da “primeira classe da sociedade” e o baixo-cômico com a falta de cultivo das camadas inferiores, não é difícil entender que a comédia realista inaugurada por Dumas Filho, e elogiada por Alencar no texto citado anteriormente, fosse progressivamente sendo considerada como o exemplo acabado da “alta comédia”. Afinal era um gênero que procurava difundir fins supostamente moralizantes e elevados, intimamente associados aos valores da “primeira classe” da sociedade. Quintino Bocaiúva, defendendo este tipo de comédia e condenando os gêneros “alegres” diria que

<sup>14</sup> Há razões que em parte explicam a predileção por determinados gêneros teatrais que transcendem o caso brasileiro e estão relacionadas à visão clássica hierarquizada dos gêneros, com a valorização de alguns, como a tragédia, e a desvalorização de outros, como a comédia. Com o aparecimento do realismo, no séc. XIX, a comédia ganhou foros de importância temática, sofrendo uma revalorização e passando a figurar entre os gêneros “sérios”. O que proponho aqui, entretanto, é pensar que por trás desta questão existem outras possíveis de serem levantadas, assentadas sobre fundamentos que escapam ao âmbito literário.

<sup>15</sup> CAETANO, João, *Lições Dramáticas*, MEC, Serviço de Documentação, s/d, p. 70.

*(...) toda vez que uma obra dramática qualquer não encerre lição instrutiva, um ensino proveitoso, um fim moral, devemos negar-lhe o lugar que pretenda na história da literatura.*<sup>16</sup>

De acordo com suas palavras, o representável teatralmente era o que poderia elevar moralmente a sociedade trazendo-lhe um melhoramento. Distanciando aquilo que considerava como a “verdadeira” dramaturgia de qualquer tipo de manifestação que se aproximasse das preferências do grande público, este autor acabava por indicar o caráter arbitrário do “projeto” que ele e seus pares tinham em mente quando falavam em “criar” o teatro nacional. A justificativa alegada de educação da sociedade através do teatro nada mais era do que a tentativa de imposição de valores de um grupo sobre os de outros, ignorando-lhes as diferenças e desqualificando suas preferências.

A partir desta noção bastante peculiar, as críticas negativas às comédias satíricas e burlescas de autores como Luis Carlos Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo acabaram por se fazer generalizadas entre a intelectualidade da época. Ainda que reconhecidos como talentosos, estes escritores foram constantemente censurados por não se utilizarem de seu talento para fins pedagógicos e por estarem envolvidos com um teatro voltado para o popular. Foi movido por tais convicções que Machado de Assis condenou a produção dramática de Joaquim Manuel de Macedo por empregar o burlesco que

*(...) embora suponha da parte de um autor certo esforço e certo talento é todavia um meio fácil de fazer rir as platéias (...) Para fazer rir não precisa empregar o burlesco; o burlesco é o elemento menos culto do riso.*<sup>17</sup>

Machado era claro: o riso provocado pelo incidente irreverente não era recomendável por não ser instrutivo. O que lhe incomodava, então, era a tendência popular deste tipo de comédia, uma vez que os ouvidos do dramaturgo estavam voltados para as falas populares para relatar o cotidiano ao invés de reduzir tudo a uma intenção

<sup>16</sup> BOCAIUVA, Quintino, *Estudos Críticos e Literários; Lances d’Olhos sobre a Comédia e sua Crítica*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1858, p.20.

<sup>17</sup> ASSIS, Machado de, *Crítica Teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1942, p.276. Texto originalmente publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 8 de maio de 1866.

quase que militante de influir no espírito do espectador, reproduzindo a linguagem de um grupo restrito comprometido com uma visão particular de mundo.

O distanciamento que Machado procurava demarcar entre os meios de fazer rir a platéia indicam, por outro lado, uma resistência à popularização do teatro, o que não deixa de ser uma atitude contraditória, uma vez que a popularidade poderia ajudar a propagar mais facilmente as idéias que os intelectuais tinham em mente para a sociedade, além de ser um meio eficaz de produzir os retornos financeiros tão almejados por eles.<sup>18</sup>

Longe de ser uma atitude restrita a este escritor, a condenação da popularidade tornou-se uma posição quase que consensual entre os críticos que a viam como uma espécie de tendência reprovável, uma vez que acabava por diminuir a distância entre o público e os homens de letras, indivíduos tão “especiais” dentro de uma sociedade culturalmente primitiva e tacanha.

Quanto à produção dramática de Martins Pena, este tipo de crítica pode ser localizada até bem mais tarde, nos trabalhos de José Veríssimo, qualificando o seu teatro de “ingênuo” além de ideologicamente isento e negligente.<sup>19</sup> Na década de 1850, José de Alencar foi um dos que mais condenou os trabalhos de Martins Pena por achar que este autor se utilizava dos recursos do “baixo-cômico”, considerado sem valor artístico e sem fins “elevados”. Para ele, Pena pintava os costumes brasileiros,mas

*(...) pintava-os sem criticar, visava antes o efeito cômico do que o efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia.*<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Ver para as considerações sobre o riso, BAKHTIN, Mikhail, “Rabelais e a História do Riso” in *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, HUCITEC, 1993, p.p. 51/124 e MARTINS, Antônio, *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*, São Paulo, Perspectiva, 1988, p.49.

<sup>19</sup> AREAS, Vilma, “Em Torno do Cronista Pena” in *A Crônica*, Campinas, UNICAMP, 1993, p.287; DAMASCENO, Darcy (org.), *Comédias de Martins Pena*, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d, p.p.7/9 e CANDIDO, Antonio, “Dialética da Malandragem” in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, vol.8, 1990.

<sup>20</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro de 1857.

O exercício da ironia e da irreverência, característico dos trabalhos daquele dramaturgo, longe de ser visto por Alencar como uma crítica social resultante da observação fina do autor, era desqualificado por negar o papel de escola de costumes do teatro e por afirmar o de local de divertimento propiciando ao público momentos de prazer. É como se à ausência desta justificativa pedagógica correspondesse uma espécie de transgressão e licenciosidade que permitia que se misturasse “num mesmo saco”, povo e intelectuais, rompendo as fronteiras entre grupos que deveriam manter-se separados.

As restrições aos trabalhos de Martins Pena e J. Manuel de Macedo nos permitem entrever um critério de avaliação pautado pelos valores de uma elite cultural que reclama uma arte e cultura nacionais dentro de certos padrões. Quando falam em “criação” do teatro nacional estes escritores estão preocupados com a dramaturgia que é produzida no Brasil, mas também com o gênero dramático que melhor se adapte aos seus interesses.

Se, por um lado, as produções nacionais foram esparsas e as que existiram foram consideradas inexpressivas ou inadequadas para atender aos objetivos desejados para o teatro naquele momento, por outro não se pode esquecer uma série de outros problemas que, segundo os literatos, acabavam por agravar ainda mais o quadro geral do teatro brasileiro em meados do século XIX.

É comum que nos deparemos com intervenções em favor da criação de uma casa de espetáculos adequadamente montada na Corte. Segundo informações coligidas nos jornais da época, os teatros não passavam de salas improvisadas com mochos, tábuas ou outros recursos que possibilitassem o acomodamento da platéia. Num dos seus folhetins “Ao Correr da Pena”, publicados no **Correio Mercantil**, Alencar comentava o estado em que se encontrava o Teatro Lírico Fluminense no Rio de Janeiro em fins de 1854:

*Outra coisa, a que a diretoria não tem dado muita atenção, é ao estado do edifício e à decência deste salão, onde se reúne a flor da sociedade desta corte. Agora que se trata com tanta eficácia do asseio público, parece-nos que era ocasião que o asseio chegasse até o interior do teatro, e fizesse desaparecer esta pintura mesquinha, essas paredes sujas, e esse pó que cobre as cadeiras e que reduz as abas das*

*nossas casacas à triste condição de espanador. A julgar pela poeira que se levanta quando aparece a Charton ou a Casaloni, creio que há no soalho do teatro terra para encher algumas carroças.<sup>21</sup>*

As preocupações do folhetinista com as acomodações do Teatro Lírico Fluminense, uma das casas de espetáculos mais freqüentadas da Corte, nos levam a supor que, se aquele teatro, construído pelo Governo e mantido por diversos créditos e auxílios, se encontrava neste estado, as demais casas não deveriam usufruir de uma situação muito diversa.

Seguindo a pena de Alencar no *Correio Mercantil*, podemos localizar um outro obstáculo para o desenvolvimento da arte dramática no Brasil: a necessidade de os espetáculos terem dias certos e determinados. No folhetim do dia 15 de outubro de 1854, ele se referia ironicamente às transferências dos espetáculos:

*Disseram que a Charton estava um pouco incomodada, o que bem entendido quer dizer que não tinha absolutamente nada.*

*Ora, admitindo mesmo o caso do incômodo, desejava sinceramente que os espíritos dados às altas e importantes questões de utilidade pública, como sejam as do gênero do cólera, do contágio da moléstia, da sua antigüidade, etc., me elucidassem, por meio de uma discussão esclarecedora, um ponto muito duvidoso para mim: é se as primas-donas têm o direito de adoecerem em dia de representação, e deixarem-nos desapontados sem sabermos o que fazer da noite.*

*Na minha opinião entendo que uma prima-dona, quando muito, tem o direito de adoecer na véspera, a tempo de se publicar o anúncio de transferência do espetáculo, e, quando quiser adoecer no mesmo dia, então deve adivinhar de véspera (...)<sup>22</sup>*

<sup>21</sup> *Correio Mercantil*, 12 de novembro de 1854. Esta série de folhetins, que levou o nome de "Ao Correr da Pena", foi publicada neste periódico de 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855 e depois no *Diário do Rio de Janeiro* de 7 de outubro a 25 de novembro de 1855, com este mesmo nome. É importante que se esclareça que, por influência da imprensa francesa, o folhetim apareceu no Brasil com características semelhantes às do "feuilleton" francês, isto é, um artigo no qual assuntos como literatura, ciências e crítica se acotovelavam no mesmo espaço e que aparecia com regularidade num jornal, geralmente no rodapé da primeira página., quase sempre aos domingos. A palavra "folhetim" era também empregada neste período para designar romances publicados em capítulos nos rodapés dos jornais. Já na época de Alencar no *Correio Mercantil* a palavra podia ser usada para nomear o espaço ocupado na primeira página. Assim, folhetim podia ser crônica, romance "aos pedaços" ou a coluna propriamente dita. Optei por manter no meu texto a denominação de "folhetinista" tal qual estava sendo utilizada por estes literatos nos seus artigos. Veja-se para o assunto, FARIA, João Roberto, "Alencar: a semana em revista" in *A Crônica*, op. cit., p.p.301/316. Sobre o Teatro Lírico é interessante que se diga que, construído no Campo da Aclamação (1852) para abrigar a companhia lírica de Francisco Manuel da Silva e outras contratadas da Europa, este teatro recebeu o novo nome de Teatro Provisório. Programado para existir durante três anos, durou vinte e três, sob este mesmo estado de interinidade, o que o acabou transformando em motivo de brincadeira para os críticos da época. Em 1855, Alencar ironizava a situação sugerindo que, na ausência de qualquer passo importante para o estabelecimento de uma organização estruturada, o Teatro Provisório tinha tudo para se tornar permanente da forma como se encontrava. (*Correio Mercantil*, 21 de janeiro de 1855)

Para além de um simples “puxão de orelhas” na Charton, a observação do folhetinista remete o leitor a duas outras questões. Em primeiro lugar, pode-se perceber a transformação do folhetim num verdadeiro guia prático e teórico para o teatro, no qual a preocupação com o cumprimento dos dias e horários das récitas se revestem do papel de requisitos mínimos a serem observados para elevar-se a sociedade ao estado que comporta a “civilização”. Em segundo lugar, Alencar procurava alertar os órgãos oficiais para que olhassem com interesse para os problemas relativos à arte uma vez que esta também era uma questão de “utilidade pública”. Torna-se evidente pelo seu texto que a atuação dos órgãos oficiais, no que diz respeito ao cumprimento de certas obrigações, levaria as empresas a acatar medidas que acarretariam benefícios para o desenvolvimento do teatro nacional.

Por outro lado, os hábitos da plateia não pareciam primar pela “boa” educação. Num outro folhetim, Alencar enfocou mais detidamente o assunto chegando a discriminar estes hábitos:

*(...) os bravos, os foras, os espirros, os espreguiçamentos (novo gênero de pateata), e de vez em quando um passeio lirico de uma légua fora da cidade, e ver-se-á que dora em diante, quando os médicos quiserem curar alguma moléstia que exija exercício, em vez de mandarem o doente para a serra ou para os arrabaldes, lhe aconselharão que se aliste nalgum partido, chartonista ou casalonista, e vá ao teatro.<sup>25</sup>*

São muitas e curiosas as informações sobre o comportamento dos espectadores contidos neste artigo. Ao que parece as vaias, os assobios, as “pateadas” e os espirros eram naturais e disseminados como meio de demonstração de receptividade ou de desaprovação dos espetáculos. A “pateada”, principalmente, parece ter sido bastante utilizada, pois são várias as referências a este hábito encontradas nos textos da época onde os críticos, além de condená-lo como um comportamento “bárbaro”, reclamavam do barulho insuportável que produzia nos teatros.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *Correio Mercantil*, 15 de outubro de 1854. O mesmo assunto reaparece nos folhetins de 17 de setembro, 12 e 26 de novembro e 17 de dezembro de 1854.

<sup>23</sup> *Correio Mercantil*, 12 de novembro de 1854.

<sup>24</sup> Alencar faz referências às “pateadas” em vários dos folhetins “Ao Correr da Pena”. Veja-se para o assunto, especialmente, os dos dias 3 de setembro e 12 de novembro de 1854 e 7 de outubro de 1855. É interessante

A alusão irônica aos passeios como novo remédio para certas moléstias diz respeito a um acontecimento que tivera lugar alguns dias antes, quando os partidários de uma cantora lírica famosa - Casaloni - saíram pelas ruas da cidade numa manifestação de desagravo a algumas críticas publicadas contra a mesma num periódico da Corte. A popularidade da qual desfrutavam os cantores líricos da época chegava ao ponto, como o texto nos informa, de dividir a platéia freqüentadora dos teatros em partidos que levavam bastante a sério as demonstrações de admiração e apoio aos seus favoritos. E torna-se irresistível imaginar o tanto de irritação que uma situação como esta deveria provocar num defensor das atitudes “civilizadas” como Alencar, vendo uma multidão cedendo tão facilmente a seus instintos “primitivos”. Tais detalhes, então, para além de curiosidade, se transformam em indicadores da luta deste autor para colocar o teatro brasileiro nos trilhos da “civilização”.<sup>25</sup>

Um outro fato, não raro de acontecer e com o qual se pode deparar com certa assiduidade nestes textos, é a referência a presença da polícia nos teatros, requisitada para aplacar os ânimos dos espectadores mais exaltados. O assunto não escapou aos comentários de Alencar:

*A autoridade policial depois de participar que ficava suspensa a representação e que os bilhetes estavam garantidos, sendo por conseguinte aquela noite de graça, como esta notícia excitasse algum rumor,*

---

perceber no “avesso” desta crítica os esforços dos intelectuais para impor um comportamento unificado ao público, eliminando as contradições que apontavam para um conjunto de práticas e representações com uma lógica própria. Baseio-me para esta observação nas reflexões de Marilena CHAUI no seu **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**, São Paulo, Brasiliense, 1989, 4ª edição, p.p. 55/60.

<sup>25</sup> Em relação a este assunto é exemplar a rivalidade entre os admiradores de Leonor Orsat e Jesuína Montani, no Rio de Janeiro, em 1850. Os admiradores da primeira se apresentavam nos teatros com lenços amarelos ao pescoço para se diferenciarem dos admiradores da segunda, que usavam lenços vermelhos. Ao que parece as rivalidades entre os dois grupos de partidários foi bastante acirrada chegando ao ponto de serem publicados panfletos com os nomes e “O Orsatista” e “O Montanista”, que circularam por mais de um ano no Rio de Janeiro nos quais os “dilettantes” se ocupavam em analisar as atuações das cantoras líricas ressaltando os méritos e qualidades da sua favorita e criticando a sua rival. Estes panfletos fazem parte do acervo da **Biblioteca Nacional**, Setor de Obras Raras. “O Orsatista” pode ser localizado pelo número de chamada P. 33,2,52 e “O Montanista” pelo P. 33,2,55. Nos anos de publicação dos folhetins “Ao Correr da Pena”, a Charton e a Casaloni disputavam a simpatia dos amantes do teatro lírico. Alencar não esconde nos seus textos sua preferência pela Charton, mas sempre lamentando as atitudes dos “dilettantes” nos teatros, que acabavam por impedir o bom andamento dos espetáculos. Ver para o assunto especialmente o folhetim do dia 28 de abril de 1855.

*declarou formalmente e com toda razão, que se acomodassem, porque a policia, quando se tratava de cumprir o seu dever não era para graças.*<sup>26</sup>

Ao mesmo tempo em que atentava para a falta de organização que fazia com que as récitas pudessem ser suspensas de um hora para outra provocando irritação nos espectadores que haviam adquirido seus ingressos para assistir ao espetáculo, o folhetinista localizava a causa de tal situação: no pouco empenho dos empresários responsáveis pelas companhias teatrais.

O texto também sugere que a atuação da polícia em tais ocasiões parecia ser recebida com a aprovação dos “ilustrados”. Num outro folhetim deste mesmo escritor podemos encontrá-lo elogiando a forma como os policiais vinham se esmerando em fazer cessar os tumultos, cada vez mais constantes nos teatros e que se tal situação persistisse traria uma conseqüência muito salutar: afugentar dos teatros “os apaixonados pela música de batuque”. E mais uma vez nos deparamos com uma postura arbitrária destes intelectuais que, por entender as manifestações espontâneas das platéias como “irrupção” de irracionalidade, aplaudiam a atitude repressiva da polícia em tais eventos, passando a aceitá-la como um suposto instrumento de ação reordenadora e como uma forma alternativa de educar a todo custo uma sociedade “atrasada”.<sup>27</sup>

Era esta a situação do teatro na cidade do Rio de Janeiro quando no dia 5 de março de 1855, o **Diário do Rio de Janeiro** anunciou que uma nova companhia teatral havia sido criada na Corte tendo por objetivo a representação de vaudevilles e comédias, isto é, de divulgar um repertório bastante diferente dos dramalhões românticos, os gêneros mais representados pelas companhias teatrais existentes, principalmente pela mais importante delas, a do Teatro São Pedro de Alcântara, tendo à frente João Caetano.<sup>28</sup>

Uma semana depois o Ginásio inaugurava suas atividades apresentando no espetáculo de estréia um drama de Scribe e uma comédia de Joaquim Manuel de Macedo.

<sup>26</sup> **Correio Mercantil**, 17 de setembro de 1854.

<sup>27</sup> Baseio-me para esta interpretação em CHAUI, Marilena, **Conformismo e Resistência**, op. cit., p. 60. O folhetim ao qual me refiro é o do dia 12 de novembro de 1854, no mesmo **Correio Mercantil**.

<sup>28</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 5 de março de 1855.

<sup>29</sup> Três dias após a inauguração, José de Alencar registrou o evento com simpatia. Segundo ele, os homens que gostavam de “falar de tudo e nada dizer” (numa referência brincalhona aos folhetinistas) tinham agora um tema para dissertarem:

*(...) podem mostrar a influência útil que deve ter aquele estudo sobre o desenvolvimento da nossa arte dramática, tão desprezada e tão desmerecida de nós. E isto vem a propósito, agora que a nova empresa do Ginásio Dramático se organizou, e promete fazer alguma coisa para o bem do nosso teatro. Assistimos quinta-feira à primeira representação da nova companhia no teatro de São Francisco: foi à cena um pequeno drama de Scribe, e a comédia do Dr. Macedo. Embora fosse um primeiro ensaio, contudo deu-nos as melhores esperanças; a representação correu bem em geral, e em algumas ocasiões excelente. O que resta, pois, é que os esforços do Sr. Emilio Doux sejam animados, que sua empresa alcance a proteção de que carece para poder prestar no futuro alguns serviços. Cumpre que as pessoas que se acham em uma posição elevada dêem o exemplo de uma proteção generosa à nossa arte dramática. Assim, pois, a essas pessoas compete dar o exemplo; quanto aos autores, estes estão prontos, e um dos mais distintos já tomou a iniciativa dando uma composição sua para a abertura do teatro.*<sup>30</sup>

Alencar via com entusiasmo a iniciativa do Ginásio e depositava suas esperanças na mudança que a companhia poderia operar na dramaturgia nacional. Para a execução de tal tarefa era necessário, segundo ele, o apoio dos letrados na imprensa, mostrando a influência útil que poderiam exercer sobre o espírito dos leitores, assim como dos meios oficiais e o de pessoas em situação financeira privilegiada que possibilitasse o mecenato de uma arte tão desmerecida pela sociedade.

Torna-se necessário ressaltar que, ao iniciar suas atividades, o Ginásio tinha como objetivo representar nos palcos brasileiros as peças modernas do mais recente repertório

<sup>29</sup> O Ginásio Dramático iniciou suas atividades no antigo Teatro São Francisco, rebatizado com este nome inspirado no Théâtre Gymnase Dramatique, sob a direção de Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos que contratou Emilio Doux, um francês radicado no Brasil, como ensaiador. A mudança do nome do teatro talvez tenha explicação no fato, comum para a época, das empresas teatrais receberem o mesmo nome do teatro que as abrigavam.

<sup>30</sup> *Correio Mercantil*, 15 de abril de 1855. A referência aos folhetinistas diz respeito à maneira como Alencar via esta atividade que, segundo ele, obrigava o homem que escrevia a percorrer todos os acontecimentos da semana, a passar do gracejo ao assunto sério com a maior desenvoltura, a fazer do escritor uma espécie de “colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho”. (*Correio Mercantil*, 24 de outubro de 1854) Muito deste estilo ágil que contaminou o folhetim deveu-se, segundo Antonio Candido, à necessidade de ajustamento do folhetim a um público feminino. (*Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976, p. 85) Vilma AREAS observa que Alencar forneceu a chave estética do folhetim ao afirmar que “se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrotada o jornal e atira-o de lado com um momozinho dispiciente a que é impossível resistir”. (*Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*, São Paulo, Martins Fontes, 1987, p.p. 44/45)

européu. Nos primeiros meses de trabalho, esta companhia levou ao palco várias comédias de Scribe além de alguns trabalhos de autores nacionais, como J. Manuel de Macedo. Porém Scribe, tanto quanto Macedo, não faziam parte do repertório realista. A opção inicial por este tipo de comédia desprezenciosa parece uma estratégia inteligente do empresário Joaquim Heliodoro pois, para uma pequena companhia que iniciava seus trabalhos sem contar com o apoio dos órgãos oficiais, seria difícil competir no mesmo terreno de companhias já estabelecidas na Corte. Conquistar o apoio da imprensa e do público era um trabalho que requeria paciência.

A atuação da recém criada companhia parecia alimentar as esperanças dos intelectuais preocupados com a renovação da arte cênica nacional. Alencar se referiu à terceira representação do Ginásio, afirmando que a companhia ia bem apesar dos modestos recursos de que dispunha. Reconhecendo que a falta de bons atores ainda era um obstáculo a vencer, uma vez que os que existiam estavam habituados a um tipo de representação diferente daquela a qual o Ginásio se propunha Alencar acreditava, entretanto, que esta situação poderia ser superada, uma vez que o “Ginásio por ora é apenas uma escola; mas uma escola que promete bons artistas”. E finalizava seu folhetim reiterando que

*A sala é pequena; entretanto a circunspeção que reina sempre nos espectadores, a lotação exata das cadeiras e gerais, a regularidade da representação, fazem que se passe uma noite agradável e muito mais divertida do que no Teatro São Pedro de Alcântara.<sup>31</sup>*

Alencar já chamara a atenção, no folhetim anterior, para a necessidade de subvenção do governo imperial a recém inaugurada companhia e sugeria neste que tal apoio poderia trazer conseqüências benéficas. Uma delas já podia começar a ser sentida, isto é, a tão desejada mudança de comportamento dos espectadores que parecia estar se tornando uma realidade no Ginásio. Nas suas palavras podemos vislumbrar, também, uma

<sup>31</sup> *Correio Mercantil*, 22 de abril de 1855.

pontinha daquilo que, com o passar do tempo, se tornou um lugar-comum nas críticas da época: a insistência em demarcar as diferenças entre o recém-inaugurado Ginásio e o São Pedro de Alcântara.

Os elogios ao Ginásio começaram paulatinamente a ocupar espaço nos periódicos da Corte. No mês seguinte à publicação desta crônica de Alencar, o folhetinista do **Jornal do Comércio** elogiava o empenho que o Ginásio vinha demonstrando em querer agradar ao público e aproveitava a oportunidade para declarar que tinha as suas “predileções por aquele Ginásio: pelo menos ainda não é bananeira que deu cacho”.<sup>32</sup>

No mês de outubro daquele mesmo ano, o Ginásio deu um passo considerado decisivo pelos homens de letras, ao encenar pela primeira vez uma peça do repertório realista francês nos palcos brasileiros.<sup>33</sup> Quando o realismo foi à cena, a intelectualidade se posicionou a favor da nova estética teatral e passou a defender a criação de um repertório nacional com base nos modelos oferecidos pelos dramaturgos franceses.

Animado pelo sucesso de público e de crítica, o Ginásio prosseguiu nesse caminho. A partir daí a atitude de comparar as companhias do Ginásio e do São Pedro de Alcântara foi sendo alimentada constantemente pela imprensa e no intuito de demarcar suas diferenças nenhum detalhe escapou aos críticos. Criticou-se João Caetano por não querer renovar o seu repertório sendo tal atitude do ator interpretada como uma acomodação que se transformava em obstáculo para a renovação da arte dramática nacional, como informa este texto de Alencar:

*Em São Pedro de Alcântara o aparecimento de João Caetano produziu uma noite de entusiasmo e um novo triunfo para o artista distinto, único representante da arte dramática no Brasil.*

*Infelizmente as circunstâncias precárias de nosso teatro, ou outras causas que ignoramos, não têm dado lugar a que João Caetano formar uma escola sua, e trate de elevar a sua arte, que no nosso país ainda se acha completamente na infância.*

*É a este fim que deve presentemente dedicar-se o ator brasileiro. Sua alma já deve estar saciada destes triunfos e dessas ovações pessoais, que são apenas a manifestação de um fato que todos reconhecem.*

<sup>32</sup> **Jornal do Comércio**, 20 de maio de 1855.

<sup>33</sup> **As Mulheres de Mármore**, de Barrière e Thiboust, foi a primeira peça realista que subiu à cena no Brasil, no Teatro Ginásio, em 26 de outubro de 1855.

*Como ator, já fez muito para a sua glória individual; é preciso que agora como artista e como brasileiro trabalhe para o futuro de sua arte e para o engrandecimento do seu país.*<sup>34</sup>

De acordo com as palavras de Alencar, fora por se render e acomodar à fama que João Caetano não conseguira criar uma escola sua e elevar a arte dramática no Brasil. É importante que se diga que o repertório deste ator era alimentado quase que totalmente por tragédias neo-clássicas, dramas e melodramas românticos, nas quais abundavam as situações violentas e patéticas, grandes tensões, situações mirabolantes e o sentimentalismo exagerado. Parecendo ser de grande apelo popular, uma vez que João Caetano sempre contou com o aplauso das platéias, estes gêneros, tanto quanto o “baixo-cômico”, não agradavam aos intelectuais.<sup>35</sup> A questão de fundo que Alencar procurava discutir ao criticar o repertório de João Caetano estava ligada ao que via como dissonância entre a estética teatral abraçada por aquele ator e os objetivos atuais da dramaturgia, ou seja, pela sua falta de comprometimento com um conceito de arte voltado para fins pedagógicos. Indiferente à verossimilhança, estes gêneros teatrais distanciavam-se do “bom” teatro, na medida em que não eram convincentes nas lições morais e não tinham o caráter “civilizador” perseguido pelos simpatizantes do teatro realista.

É interessante a constatação da recepção negativa da opinião “cult” aos gêneros teatrais que tinham nos fatos inexplicáveis, inesperados e até mesmo impossíveis seu fio condutor. Julgando a partir de certos parâmetros que procuravam satisfazer as condições de “bom gosto” recomendadas pela intelectualidade, os críticos da época só pareciam perceber tais manifestações dramáticas como sendo “menos” profundas, “menos” eruditas e “menos” racionais, e não como uma forma de exteriorização de percepções, lógicas e visões de mundo diferentes das suas.

<sup>34</sup> *Correio Mercantil*, 12 de novembro de 1855.

<sup>35</sup> PRADO, Décio de Almeida, *João Caetano*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p.88 e DUARTE, Regina Horta, *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no séc. XIX*, Tese de Mestrado em História, UNICAMP, 1993, especialmente capítulo intitulado “Lágrimas e Suspiros”.

Por outro lado, sobressai na fala de Alencar a justificativa de que, se tais escolhas existiam por parte dos atores e empresários, elas estariam ligadas à busca desenfreada da fama e que, em nome desta fama, eram abandonados objetivos mais nobres tais como as preocupações patrióticas em relação ao teatro. Esta observação acabava, então, por reforçar a idéia de que estes gêneros não eram moralizadores e, portanto, deveriam figurar sempre em um nível inferior, tornando-se aqueles que os professavam nos alvos prediletos das críticas dos que estavam preocupados em trabalhar em prol da criação de um determinado teatro nacional.

Prosseguindo no caminho que começara a trilhar, o Ginásio acabou por aderir sem reservas à estética realista. As encenações das peças de Dumas Filho, Barrière, Burgier e Feuillet, por aquela companhia, tiveram importância decisiva para o teatro nacional que os intelectuais estavam preocupados em criar pois, a partir das discussões relativas à função social da arte, que levantaram na imprensa, contribuíram para a formação de um “pensamento” teatral e para o desenvolvimento de uma dramaturgia brasileira.

Mas as diferenças entre o Ginásio e o São Pedro de Alcântara enfatizadas pelos críticos não se esgotavam aí. Discutiu-se de tudo um pouco - a disposição dos móveis em cena, os figurinos e a interpretação dos atores de ambas as companhias -, e os críticos não economizaram conselhos, sugestões e palavras polidas para o Ginásio.

Referindo-se à encenação de **Cabelos de Minha Mulher** pela companhia do São Pedro de Alcântara, Machado de Assis chamava a atenção para a falta de cuidado do cenógrafo:

*As decorações merecem também duas palavras. Em vez de acomodar o cenário às situações e circunstâncias, a pessoa encarregada disso confunde totalmente - e comete anacronismos de tirar o chapéu.*

*Os olhos da platéia já estão fatigados de oscilarem entre decorações gastas e inoportunas. É preciso notar, vêm muito ao caso, esses acessórios de disposição para o bom êxito da peça; e não há quem não se ria de ver, por exemplo, Luiz XIV ou Molière, sentado em uma cadeira de Francisco I, e em um gabinete do tempo da revolução.*

*A primeira regra em arte dramática é a harmonia; o deslocamento é sempre uma decadência, uma destruição.*<sup>36</sup>

Atento aos mínimos detalhes, Machado ressaltava alguns elementos que teriam relevância para a construção do efeito realista no palco. O ritmo teatral proposto pela estética realista incorporava tudo o que propiciasse obter o máximo de fidelidade à realidade cotidiana, e ao criticar esta falta de profissionalismo, Machado demarcava a distância que existia entre uma cenografia ultrapassada e uma “moderna”, com inclinação pela “exatidão”. Desta forma, para este crítico, os elementos extra-literários, como o cenário, deveriam estar norteados por este mesmo ideal, uma vez que era no palco que se concretizava a realidade que o dramaturgo deveria reproduzir.

Quanto à interpretação dos atores, a posição dos críticos foi unânime: eles estavam convencidos de que a naturalidade da voz, dos gestos e da fisionomia com que os artistas do Ginásio representavam era o modelo a ser seguido. Foi a este tema que Alencar se referiu no artigo “A Comédia Brasileira”, quando afirmou que “o tempo das caretas e exagerações passou. Inês de Castro, que já foi uma grande tragédia, hoje é para os homens de gosto uma farsa ridícula”.<sup>37</sup> Foi esta também a preocupação de Joaquim Manuel de Macedo ao comentar a atuação de Joaquim Augusto, em *L’Escamoteur*:

*Quando ele entra em cena, o espectador como que se esquece de que está no teatro, e parece-lhe que o que se representa na cena está na verdade se passando. Não exagera, nem se abate: conserva as situações, põe em ação os sentimentos nas suas justas proporções, e tem assim o condão de sustentar a ilusão por modo tal, que a ilusão se afigura realidade.*<sup>38</sup>

A importância desta capacidade de ser “natural”, segundo Macedo, residia no fato de fazer com que a ilusão se afigurasse como realidade, isto é, este tipo de interpretação teria um efeito persuasivo muito maior do que os exageros violentamente “teatrais” da interpretação romântica.

<sup>36</sup> ASSIS, Machado de, *Crítica Teatral*, op. cit., p.37. Artigo originalmente publicado em 18 de julho de 1859.

<sup>37</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro de 1857.

<sup>38</sup> Citado em João Roberto FARIA, *O Teatro Realista...*, op. cit., p.119

É interessante chamar atenção para o fato de que era de Macedo, o dramaturgo criticado por escrever comédias de grande apelo popular, que partiam estes comentários. Mas tal fato tem uma explicação. Ocupando-se dos folhetins do **Jornal do Comércio** desde o ano de 1855, Macedo começou a ter um contato mais íntimo com o trabalho do Ginásio, tornando-se um dos que passaram a elogiá-lo demonstrando sua adesão ao realismo teatral, ainda que tardia.

Em defesa da naturalidade em cena, Machado de Assis deixou um texto exemplar, onde contrapôs a interpretação de Furtado Coelho, no drama **A Honra de Minha Mulher**, à dos atores românticos do São Pedro de Alcântara:

*O Sr. Furtado Coelho, Paulo de Chenevières, pintou o caracter de que estava encarregado com expressão e verdade. Teve cenas de verdadeira expansão, no segundo ato sobretudo. O que se nota neste artista, e mais que em qualquer outro, é a naturalidade, o estudo mais completo da verdade artistica. Ora, isto importa uma revolução; e eu estou sempre ao lado das reformas. Acabar de uma vez essas modulações e posições estudadas, que faz do ator um manequim hirto e empenado, é uma missão do verdadeiro sentimento da arte. A época é de reforma, e a arte caminha par a par com as sociedades.<sup>39</sup>*

A naturalidade, segundo o texto, era um elemento decisivo para persuadir o espectador do que estava vendo no palco e era este maior poder de persuasão que a estética realista parecia propiciar e os críticos insistiam em priorizar. E a persuasão caía como uma luva para os fins que estes intelectuais tinham em mente: educar a sociedade pela propagação de “idéias sãs” e pelo espetáculo dos “bons costumes”. Visto como um meio de propaganda eficaz, não foi raro que os críticos comparassem o teatro à tribuna ou à imprensa:

*(...) Consideremos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande “fiat” de todos os tempos. Há porém uma diferença: na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamada é discutida, analisada e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise.*

<sup>39</sup> ASSIS, Machado de, **Crítica Teatral**, op. cit., p.45. Texto publicado originalmente no **Diário do Rio de Janeiro** em 29 de março de 1860.

*É quase capital a diferença.*

*Não só o teatro é um meio de propaganda, como também é o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante.*<sup>40</sup>

Percebe-se por esta passagem que Machado de Assis, além de considerar o teatro um agente de transformação social, reconhecia nele uma qualidade a mais: ao expor a pura “verdade”, o teatro fazia com que ela prescindisse de ser analisada e discutida, cabendo ao espectador apenas aceitá-la como lhe era apresentada. Dispensando a mediação do narrador, a personagem teatral poderia, de acordo com este raciocínio, dirigir-se diretamente ao público, não contando, mas mostrando a sua história, como se fosse de fato a realidade, e o espectador era, por assim dizer, levado a acreditar neste tipo de ficção que lhe entrava pelos olhos e ouvidos.

Quintino Bocaiúva, ao se referir aos supostos poderes “civilizatórios” do teatro afirmaria que:

*Sendo ela (a dramaturgia) destinada a instruir divertindo, sendo por sua própria natureza de todas as fórmulas dramáticas a mais simples, a mais popular, deve por consequência falar de modo que seja facilmente compreendida, deve dirigir-se à inteligência do público (...).*<sup>41</sup>

Ignorantes e sem inteligência, esta a visão que os literatos tinham das pessoas que não participavam do seu mundo “fechado”. Em torno desta noção, estes homens desenvolveram uma atitude consensual: a representação de que os espaços dos quais participavam lhes davam legitimidade para assumir o papel de “tutores” e de agentes responsáveis pelos rumos da nação. A partir desta imagem, viram-se como portadores privilegiados do saber e como influenciadores no desenrolar dos acontecimentos, e se empenharam em transformar a sociedade, integrando-se na “missão” de vigilantes ilustrados de um “povo bárbaro, carente de luzes, necessitado de liderança e disciplina”.<sup>42</sup>

O que venho tentando ressaltar com estas falas é que os esforços dos literatos ao defenderem a criação do teatro nacional com base nos princípios da estética realista

<sup>40</sup> ASSIS, Machado de, “Idéias Sobre Teatro”, op. cit., p.794.

<sup>41</sup> Citado em João Roberto FARIA, *O Teatro Realista...*, op. cit., p.145.

<sup>42</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson, *Letras de Fundação*, op. cit., p.98.

devem ser entendidos como uma atitude política que os conduziu a participar de maneira ativa dos debates da sua época.

Esta atitude, por sua vez, estava em sintonia com uma tendência mais geral: a de “criação” da literatura nacional, vista como tendo um papel determinante para definir uma identidade nacional. A afirmação desta identidade era algo que já vinha sendo perseguida desde a ruptura política com Portugal: à organização política do estado nacional deveria corresponder uma produção no plano estético que complementasse a independência, delineando os contornos da nação e integrando-a ao mundo “civilizado”.<sup>43</sup>

A partir desta visão bastante particular, na qual era atribuída tamanha responsabilidade ao papel do letrado dentro da sociedade, era de se esperar que estes homens revestissem da maior importância sua atuação em diferentes formas discursivas e ocupações ligadas à literatura, oficiais ou não. O papel que atribuíram à atividade crítica é exemplar desta situação. Num texto que leva o nome sugestivo de “O Ideal do Crítico”, Machado de Assis comparava a crítica a um instrumento de reforma. O crítico ideal, segundo ele, seria aquele que deveria conhecer a matéria de que falava, indagando e aprofundado, adotando uma regra definida para não entrar em contradição e, principalmente, procurando “reproduzir unicamente os juízos da consciência”. A tarefa requeria, por parte de quem a realizava, ciência e consciência, uma vez que seu trabalho deveria influir de maneira benéfica no espírito de um público que, por ser incapaz de pensar por si próprio, se orientava pelas leituras dos jornais. Além disto ele apontava para as dificuldades advindas do exercício desta atividade:

*Escrever crítica e crítica de teatro não é só uma tarefa difícil, é também empresa arriscada. A razão é simples. No dia em que a pena, fiel ao preceito da censura, toca um ponto negro e olvida por momentos a estrofes laudatórias, as inimizades levantam-se de envoltas com calúnias.*

<sup>43</sup> CANDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade*, op. cit., p.p. 95/100. Candido mostra como o nativismo foi o elemento que propiciou a tomada de consciência dos escritores enquanto grupo, graças ao papel desempenhado no processo de independência política do país e ao reconhecimento da sua liderança nesta tarefa. A literatura militante que foi produzida neste período começou a definir uma posição social para o escritor, atividade antes considerada marginal. No primeiro quartel do séc. XIX, o nativismo, transformado em nacionalismo, continuou o processo iniciado anteriormente. Engajados na missão de “fundar” a literatura, os literatos lançaram mão do nacionalismo como justificativa para a sua ação criadora e como valor a ser transmitido.

*Então a crítica aplaudida ontem, é hoje ludibriada, o crítico vendeu-se, ou por outra, não passa de um ignorante a quem por compaixão se deu algumas migalhas de aplauso. Essa perspectiva poderia fazer-me recuar ao tomar a pena do folhetim dramático, se eu não colocasse acima dessas misérias humanas a minha consciência e o meu dever.*<sup>44</sup>

O papel do crítico aparecia no texto revestido de uma dupla função: o de agente transformador dos hábitos da platéia e o de guardião da glória da arte, ainda que em nome de tal tarefa pudesse angariar inimizades. Enfim, razão, dever, consciência, missão eram sempre as justificativas para legitimar a busca de determinados objetivos e para apontar e discutir os impasses e perspectivas que os intelectuais apresentavam para a sociedade.

Assim como a crítica, a censura realizada através do Conservatório Dramático também foi considerada como tendo uma função pedagógica importante. Dois deveriam ser os seus alvos - o moral e o intelectual - pois,

*Com esses dois alvos um conservatório dramático é mais que útil, é necessário. A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantido pelo governo, sustentado pela opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida de estratégias surdas. Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito; é tomar um caráter menos vassalo, e de maior iniciativa e deliberação. Será fácil uma emancipação do espírito neste caso? - É. Basta que os governos compreendam um dia esta verdade de que o teatro não é uma simples instituição de recreio, mas um corpo de iniciativa nacional e humana.*<sup>45</sup>

O texto sugere que, apesar de garantido pelo governo, o Conservatório Dramático deveria definir as suas próprias normas de julgamento, como um tribunal independente, onde a razão se sobreporia às atuais normas de um estatuto que se preocupava apenas com questões referentes à moral, às leis e à religião, sem discutir os méritos e os fins literários da obra.

Criado em 1839, com o objetivo de “animar e excitar o talento nacional”, o Conservatório Dramático assumiu aos poucos o controle censório das peças. Transformando-se na entidade mais importante que ligava o teatro ao governo, acabou por atender cada vez menos à censura literária e cada vez mais a uma censura de conveniência

<sup>44</sup> ASSIS, Machado de, “O Ideal do Crítico” in *Obra Completa*, op. cit., p.158. Texto originalmente publicado em 8 de outubro de 1865.

<sup>45</sup> ASSIS, Machado, “O Conservatório Dramático” in *Obra Completa*, op. cit., p.p. 794/795.

política. Tal postura teve como justificativa a guarda da moral e decência públicas, e a defesa da religião e da “castidade da língua”. Esta ampliação de atribuições gerou um conflito de jurisdições com a polícia, a quem cabia, desde a criação da Intendência Geral de Polícia, em 1808, a função de vetar as peças em cartaz que atentassem contra a “moral” e os “bons costumes”.<sup>46</sup>

Se levamos em consideração que muitos dos escritores aos quais vimos nos referindo ocuparam cargos neste órgão, podemos perceber as verdadeiras intenções que estavam embutidas nas palavras de Machado: julgar do valor literário de uma obra era exercer uma função controladora, em nome de objetivos “civilizatórios”, que caberia aos únicos capacitados para fazê-lo: os homens de letras.

Ao percorrer os artigos publicados nos periódicos da época pode-se perceber uma atitude consensual dos críticos em relação à noção de “daguerreótipo moral”. A idéia importante a levantar neste tema diz respeito à função social do teatro ou da crença na possibilidade de educação pelo palco, desenvolvido à sombra e sob a influência do teatro francês.

Foi da França que estes intelectuais receberam a inspiração e os instrumentos de trabalho para a renovação da dramaturgia nacional que tinham em mente. Sem que nos afastemos de nossas preocupações específicas, é importante tecer algumas considerações sobre o teatro realista francês, uma vez que ele foi largamente difundido no Brasil e seus princípios discutidos e retrabalhados nos textos jornalísticos e dramáticos de nossos escritores, num esforço de lhes conferir um novo significado contextual que os adaptasse à realidade brasileira.<sup>47</sup>

O modo realista de propor a ação dramática inaugurou um tipo de estética teatral na qual os dramaturgos privilegiaram a observação aguçada para a construção das

<sup>46</sup> KHÉDE, Sônia Salomão, *Censores de Pincinê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, CODECRI, 1981, p.p.55/57. José de Alencar foi vítima deste conflito de jurisdições em 1858, quando *As Asas de Um Anjo*, comédia licenciada pelo Conservatório, foi suspensa pela polícia e retirada de cartaz, após a terceira representação, sob a alegação de conter “exageros da escola realista”.

<sup>47</sup> Ver para estas considerações, FARIA, João Roberto, *O Teatro Realista...*, op. cit; AGUIAR, Flávio, *A Comédia Nacional no Teatro de Alencar*, São Paulo, EDUSP, 1984 e ALMEIDA PRADO, Décio, “Os Demônios Familiares de Alencar” in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, 1974, vol.14, p.p. 27/57.

personagens e para retratar o mais “objetivamente” possível a realidade, em tudo diferente da estética romântica que privilegiava as ações fantasiosas, intensas e exaltadas, sem posicionamento social crítico. Foi a crítica social a grande divisa do realismo teatral.

Alencar definiu este campo estético, num texto citado no início deste trabalho, ao apontar Dumas Filho como modelo para a dramaturgia brasileira. Ao comparar o seu trabalho ao de Molière, Alencar atribuiu a Dumas Filho uma maior preocupação com valores humanos e literários “elevados”, justamente o “efeito moral”. O próprio Dumas Filho afirmaria que a tarefa dos escritores que se dedicavam ao teatro era fazer da dramaturgia uma literatura que tivesse como objetivo a moralização, o ideal, o útil, sob o perigo de seu trabalho já nascer morto.<sup>48</sup>

No entanto não se pode perder de vista que por mais que o teatro se propusesse a reproduzir o mais objetivamente a vida da sociedade, ele não poderia ultrapassar os seus limites: o de ser uma expressão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências. Quer dizer, este tipo de dramaturgia, por estar preso a uma noção de arte associada à idéia de educação da sociedade, levou a comédia realista a se transformar em teatro de tese, chamando os escritores, o crítico e o público para a polêmica social.

Procurando colocar em prática as suas idéias, os dramaturgos franceses criaram um novo tipo de personagem - o *raisonneur* - que tinha como objetivo ser o porta-voz do autor e da sociedade dentro da trama. Sua função era a de observar a ação e emitir lições moralizantes. Alencar definiu o *raisonneur* em *As Asas de um Anjo* como sendo “a razão social encarnada em um homem”,<sup>49</sup> o que significa dizer que o teatro se transformava em instrumento de ação para defesa de uma “tese” e o *raisonneur*, como porta-voz do autor, explicitava ao público os seus conceitos morais, extraído da história essa moralidade.

O primeiro *raisonneur* que apareceu na dramaturgia francesa foi em *Mulheres de Mármore*, de Barrière e Thiboust, e o personagem recebeu o nome de “Desgenais”. Foi muitas vezes por este nome que o *raisonneur* foi identificado nos textos críticos de

<sup>48</sup> DUMAS FILS, Alexandre, *Théâtre Complet*, Paris, Calman Lévy Editeur, 1890, vol. III, p.p.29/31.

<sup>49</sup> ALENCAR, José de, “As Asas de um Anjo” in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol. IV, p. 927.

autores brasileiros. Escrevendo sobre o drama **Os Mineiros da Desgraça**, de Quintino Bocaiúva, Machado de Assis se referiu da seguinte forma a este personagem:

*A figura obrigada dos dramas modernos, conhecida geralmente pelo nome de Desgenais, também entra no drama. Essa é sempre a parte do autor; é pela boca sentenciosa do moralista que o dramaturgo moderno lança as censuras aos vícios da sociedade.*

*O Desgenais da peça é rude e grave, franco e digno. Diz aquilo que pensa, porque tem o tato dos homens com quem lida, e sabe que a dignidade não é traço distintivo deles.*

*O moralista é sempre audaz, por isso mesmo que representa sempre a minoria da sociedade. Ele é sentencioso, é quanto basta; ele censura, ele toca na chaga com a tranquilidade do médico, com isso nos devemos contentar.<sup>50</sup>*

Machado revestia a figura do *raisonneur* de qualidades tais como o tato, a audácia e dignidade, dentre outras, qualidades “elevadas” que permitiriam ao seu portador usufruir do direito de censura. Mais: estas qualidades ele as atribuía a uma minoria da sociedade - os intelectuais - uma vez que seria pela voz do escritor que os vícios da sociedade deveriam ser depurados.

A esta altura é interessante a seguinte pergunta: de que moralidade estes homens estavam falando? Em termos mais precisos, os dramaturgos franceses abordaram de preferência os costumes da burguesia, classe com a qual se identificavam, e transformaram o palco em tribuna para consagrar a superioridade dos valores éticos e da concepção de mundo desta classe.<sup>51</sup> Ao colocar em cena as peças da dramaturgia realista francesa, o Ginásio trouxe estas questões para o centro dos debates nos palcos nacionais. Num momento em que a sociedade fluminense passava por um intenso processo de transformação com a aplicação de riquezas oriundas do fim do tráfico de escravos em novos tipos de especulações e empreendimentos, parecia existir um clima propício para que as propostas veiculadas pelos dramaturgos franceses em suas peças fossem utilizadas pelos dramaturgos brasileiros sem que isto os distanciasse de aspectos da sua realidade, e sem que deixassem de refletir os modos de pensar das nossas classes dominantes.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> **Diário do Rio de Janeiro** 24 de julho de 1861.

<sup>51</sup> FARIA, João Roberto, **O Teatro Realista**, op. cit., p.26.

<sup>52</sup> Sérgio Buarque de Holanda refere-se a este período como um tempo no qual se registrou uma espécie de “febre de reformas”. Junto à organização e expansão do crédito bancário e ao estímulo à iniciativa particular, as riquezas que se tornaram disponíveis com o fechamento do tráfico de escravos foram utilizadas para o estabelecimento de

Acompanhando a vida teatral de perto, Alencar transformou a simpatia e apoio iniciais ao Ginásio em contribuição real quando começou a escrever peças para serem encenadas por aquela companhia. Para o repertório do Ginásio, este escritor contribuiu com nove obras, sendo que **O Demônio Familiar** teve uma importância decisiva considerada que foi, pelos críticos da época, um verdadeiro divisor de águas na história do teatro nacional, pois marcava, a um só tempo, a ruptura com o romantismo teatral e o início de uma dramaturgia voltada para a discussão de problemas nacionais.<sup>53</sup>

Não é de admirar que Alencar acabasse por assumir um papel tão importante nesta dramaturgia, uma vez que toda a sua produção literária foi articulada tendo como ponto central um projeto político e cultural de construção da nação. Este objetivo foi sendo forjado aos poucos e continuou sendo pacientemente perseguido durante toda a sua vida, podendo ser perceptível desde o seu primeiro texto crítico intitulado “O Estilo na Literatura Brasileira” (1850). Nele, Alencar já revelava as suas primeiras reflexões sobre a busca de uma expressão literária adequada aos temas e variedades da realidade brasileira. Mais tarde, no prefácio a **Sonhos D’Ouro** (1872), o autor retomou o assunto de forma mais sistematizada. Foi neste prefácio, intitulado “Benção Paterna”, que apresentou o princípio geral orientador de sua obra. Segundo ele, a literatura nacional já contava três fases. A primeira, caracterizada pelas lendas, recriava o mundo primitivo do selvagem. A segunda, que denominou de período histórico (época colonial), foi marcada pela convivência entre o índio e o português que vieram a formar o país. E a terceira, que considerava a infância da nossa literatura, havia começado com a independência política e ainda estava sendo construída. Esta inquietação foi também o fio condutor da sua produção teatral. No texto crítico intitulado “A Comédia Brasileira” pode-se perceber a

---

meios de transportes mais modernos, para a implantação da primeira linha telegráfica no Rio de Janeiro e para a abertura da primeira linha de estrada de ferro do país. ( **Raízes do Brasil** , Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p.42) José de Alencar fez referências a algumas destas transformações no **Correio Mercantil** . Ver para o assunto, os folhetins dos dias 3 de novembro de 1854 e 21 de janeiro de 1855.

<sup>53</sup> Em fins de 1857, Alencar estreou na dramaturgia com **Rio de Janeiro, Verso e Reverso** , que precedeu de alguns dias a estréia de **O Demônio Familiar** . **O Crédito** foi à cena em meados de novembro. No ano seguinte, **As Asas de um Anjo** e, em 1860, **Mãe. O Que é o Casamento?** e **A Noite de São João** foram encenadas em 1862 e, seis anos depois, **A Expição** . Em 1875, **O Jesuíta** . Todas são comédias com exceção de **O Jesuíta** e **Mãe** que são dramas. Deixou inacabadas **O Abade** e **Gabriela** . Veja-se para o assunto, VIANNA FILHO, Luis, **A Vida de José de Alencar** , Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

mesma preocupação em encontrar uma dramaturgia que capturasse as diversidades dos momentos da vida nacional. E ela estaria ainda presente nos artigos que ficaram no prelo do jornal **O Protesto** (1877), por ocasião de sua morte.<sup>54</sup>

Frequêntador do Ginásio e leitor assíduo dos dramaturgos franceses, Alencar foi o primeiro dramaturgo brasileiro que, assimilando os preceitos do realismo, escreveu uma peça considerada para a época um “daguerreótipo moral” da sociedade brasileira. **O Demônio Familiar** foi, de fato, tudo isto e mais alguma coisa pois, pela primeira vez na história da comédia brasileira, foi incluída uma personagem negra que tinha voz própria e papel de destaque na trama.<sup>55</sup>

\* \* \*

Após a apresentação deste quadro dentro do qual se pode vislumbrar a existência de um verdadeiro movimento teatral tomando corpo em meados do sé. XIX, convidamos o leitor a nos acompanhar numa leitura de **O Demônio Familiar**.

Este convite não é feito sem intenções. Há nele o objetivo de avaliar projeto e realização naquilo que Alencar se colocou como meta ao escrever para o teatro e **O Demônio Familiar** será considerado, aqui, como o resultado da articulação entre o que o autor percebeu e o que concebeu, atuando na representação de uma dada realidade.

Voltemos, então, ao mês de setembro daquele ano de 1857, quando **O Demônio Familiar** foi submetido à censura do Conservatório Dramático e recebeu um parecer favorável do censor, ainda que este parecer tivesse vindo acompanhado de uma ressalva:

---

<sup>54</sup> DE MARCO, Valéria, **O Império da Cortesã. Luciola, um perfil de Alencar**, São Paulo, Martins Fontes, 1986; MENEZES, Raimundo, **José de Alencar: Literato e Político**, São Paulo, Martins, 1965 e VIANNA FILHO, Luis, **A Vida de José de Alencar**, op. cit.

<sup>55</sup> SAYERS, Raymond, **The Negro in Brazilian Literature**, New York, Hispanic Institute in the United States, 1956, p.p.146/147; PIERSON, Colin M., “José de Alencar: Realistic Dialogue and Characterization in the Anti-Slavery Tesis” in **Luso-Brazilian Review**, vol. 18, verão de 1981, p.p.162.

*E minha opinião é que entre algumas composições que, sobre nós brasileiros, tenho lido, não encontrei quadros mais vivos, mais naturalidade.*

*Parece-me, é certo, que a personagem Pedro está demais acurada, isto é, um pouquinho exagerada, mas tendo-se em consideração o fim para que foi escrita a comédia, isto mesmo se desculpa, se olvida.*

*Em conclusão creio ser a peça - O Demônio Familiar tão digna de ser representada, como o seu autor dos elogios do Conservatório.<sup>56</sup>*

Pedro, esta personagem “um pouquinho exagerada” é, como o leitor já teve oportunidade de perceber, o protagonista da trama. E é também um escravo doméstico, uma “cria da casa”. É a partir de Pedro que toda a trama se desenvolve. E esta trama é bastante viva. Pode-se mesmo dizer que a peça é uma sucessão de pequenas intrigas que se subordinam a duas maiores: a primeira, para separar um dos pares românticos - Eduardo/Henriqueta - ; e a segunda, para separar um segundo par - Carlotinha/Alfredo. Das duas Pedro participa, ou melhor, é o próprio móvel das ações.

Além destas personagens, existem outras em plano secundário: Azevedo, o dândi “afrancesado”, jovem rico e viajado; D. Maria (mãe de Eduardo e Carlotinha) e Vasconcelos (pai de Henriqueta), ambos envolvidos com as desgraças da educação moderna e sobre os quais é sugerido, de forma burlesca, um casamento, sugestão esta que também parte de Pedro. E há, finalmente Jorge, irmão menor de Eduardo e Carlotinha, precocemente introduzido pelas mãos de Pedro no mundo da Rua do Ouvidor e no dos charutos roubados ao irmão mais velho.

Alencar situou a ação dramática no Rio de Janeiro da sua época, construindo-a com base em duas questões fundamentais que atravessam a trama de ponta a ponta: as relações entre amor, dinheiro e casamento, e a presença do escravo no interior da família.

Acredito, porém, que para além de uma simples comédia de costumes, **O Demônio Familiar** abriga outras ambições, sendo vários os fatores que contribuem para

<sup>56</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Obras Raras e Publicações, I - 2,15,55, n.294, ano de 1857. A distribuição da peça é de 24/9 e o julgamento e despacho do censor de 29/9. A censura e o julgamento foram feitos por João José do Rosário. No séc. XIX, **O Demônio Familiar** foi encenado uma vez mais no Rio de Janeiro (1882) e duas em Minas Gerais, uma em Ouro Preto (1872) e outra em Campanha (1874) . No séc. XX, Procópio Ferreira a representou por duas vezes: a primeira em 1922, no antigo Teatro Trianom, e a segunda, em 1944, no Teatro Serrador. Entretanto a versão que o público veio a conhecer através de Procópio Ferreira trata-se de uma adaptação feita por Viriato Correia. Veja-se para o assunto **Obra Completa**, op. cit. e Regina Horta DUARTE, **Noites Circenses...**, op. cit.

dar mais profundidade a uma história aparentemente simples. Para apreender estas outras ambições é preciso voltar as personagens, tentando entender como Alencar as criou. Voltemos, então, a Pedro. Numa das falas finais da comédia, Alencar revelava ao público o sentido do título que escolheu, justificando-o da seguinte forma:

*Os antigos acreditavam que toda casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença: temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar.<sup>57</sup>*

O demônio romano era um espírito protetor do lar. Com o Cristianismo ele recebeu uma carga de malignidade sofrendo uma transformação.<sup>58</sup> Na versão abasileirada de Alencar, o demônio é representado como sinônimo de rebeldia. Para qualificá-lo, Carlottinha usa uma expressão doméstica, sublinhada pelo diminutivo - “Ora, senhor! Já se viu que capetinha!” (DF, p.12) - o que faz com que ganhe mais em malícia e astúcia, ainda que continue a guardar uma certa ingenuidade.

Não há dúvida de que a concepção da personagem é engenhosa. Imaginando Pedro como uma “cria da casa”, o autor permitiu que ele usufrísse de uma relação mais intensa com o seu senhor, motivada pela constante proximidade entre os dois, decorrente da natureza do trabalho que exercia.

<sup>57</sup> **O Demônio Familiar**, p. 53. As referências à peça far-se-ão no próprio corpo do trabalho, entre parênteses, através da sigla DF, seguindo-se o número da página.

<sup>58</sup> NOGUEIRA, Carlos Roberto F., **O Diabo no Imaginário Cristão**, São Paulo, Ática, 1986, p.p.79/82. Segundo Nogueira, a história do demônio se confunde com a do Cristianismo. O papel desempenhado pelo demônio e seus agentes foi necessário para a coletividade cristã pois, sendo a encarnação do Mal, permitiu que o Bem surgisse como uma garça suprema. Porém os esforços da Igreja, através de uma “didática do medo”, emprestaram ao demônio uma importância grandiosa, o que ao invés de solucionar o problema de uniformização das consciências pelo Bem, acabou por contribuir para dinamizá-lo. Esta importância da qual o demônio foi revestido trouxe consigo uma espécie de prazer estético com o Mal que transformou o homem em dois seres opostos e complementares: o que anseia pelo Bem e o que teme o Mal, tentando expulsá-lo através da sua compreensão e descrição em todas as suas dimensões. O séc. XIX constituiu um momento de reabilitação do demônio. Foi o momento em que Michelet com sua *A Feiticeira* identificava a tentativa de escapar ao controle da Igreja e da afirmação dos direitos naturais do homem, contra a ação deformadora da sociedade. O Romantismo transformou o demônio no símbolo do espírito livre, filho da rebeldia contra a fé e a moral tradicionais. O demoníaco passou a ser identificado com a paixão, com o terror do desconhecido, com a descoberta do lado irracional do homem.

Tal representação de Pedro levava o espectador fluminense de meados do séc. XIX a raciocinar a partir de códigos que lhe eram familiares; afinal, aquela era uma sociedade escravista. Sendo assim, seria esperado que fosse reproduzida no palco uma rede de obrigações, expectativas e exigências que metodizavam na prática as posições de domínio e submissão entre senhores e escravos.

Associada à imagem da “cria da casa”, Alencar trabalhou a imagem do “demônio”, trazendo para o palco, simultaneamente, uma representação da escravidão como uma questão moral e como um mal.

Na presença de tais elementos pode-se identificar os dois princípios da estética realista: a reprodução de um costume social e a sua crítica moralizadora. Aproveitando-se dos modelos fornecidos pela dramaturgia francesa, Alencar procurou condicioná-los ao contexto brasileiro da seguinte maneira: junto à defesa da família e do casamento pelo amor, temas mais amplos e recorrentes nas peças realistas francesas, o autor trabalhou um assunto nacional - a escravidão. E ao reproduzir este costume da sociedade brasileira, acentuando a imagem do escravo como um inimigo doméstico, o espectador era remetido à questão do controle social nas sociedades escravistas, tal como concebido pelas classes dominantes, e o autor acabou por retratar a história de um grupo de pessoas específicas que agia de acordo com a lógica de suas condições sociais e econômicas.

Dentro desta perspectiva, as personagens que definem de modo mais completo esta lógica são Pedro - o escravo - e Eduardo - seu senhor. Na trama concebida por Alencar, a posição de Pedro é bastante paradoxal. Enquanto escravo e subordinado a Eduardo, algumas características decorrentes do seu estado de dependência, tais como a fidelidade e a submissão, deveriam ser naturalmente acentuadas na personagem. Contudo, Pedro parece se mover de maneira independente e seguindo a sua própria vontade. Um momento exemplar de tal situação se encontra resumido num diálogo entre ele e Carlotinha. Tentando induzir a moça a receber um bilhete de Alfredo às escondidas do seu irmão, Pedro lhe diz:

PEDRO - *Mas agora como há de ser!... Ele me deu dez mil réis.*

CARLOTINHA - *Para quê?*

PEDRO - *Para entregar bilhete a nhanhã. (Tira o bilhete) Bilhetinho cheiroso. Papel todo bordado!*

CARLOTINHA - *Ah! se mano soubesse!*

PEDRO - *Ele é amigo de Sr. moço Eduardo.*

CARLOTINHA - *Nunca vem aqui!*

PEDRO - *Oh! se vem; ainda ontem; por sinal que me perguntou se já tinha entregado.*

CARLOTINHA - *E tu que respondeste?*

PEDRO - *Que nhanhã não queria receber.*

CARLOTINHA - *E por que não restituíste a carta?*

PEDRO - *Porque a carta veio com os dez mil réis..., e eu gastei o dinheiro, nhanhã.*

CARLOTINHA - *Ah! Pedro, sabes em que te metestes?*

PEDRO - *Mas que tem que nhanhã receba! É um moço mesmo na ordem!*

CARLOTINHA - *Não!...não devo! (Chega-se à estante e escolhe um livro)*

PEDRO - *Nhanhã não há de ser freira!... (Mete a carta no bolso sem que ela o perceba) Entregue ela está!*

CARLOTINHA - *Que dizes?*

PEDRO - *Nada, nhanhã! Que Vmcê. é uma moça muito bonita e Pedro um moleque muito sabibo!*

CARLOTINHA - *É melhor que arrumes o quarto de teu senhor, vadio! (Carlotinha senta-se e lê)*

PEDRO - *Isto é um instante! Mas nhanhã precisa casar! Com um moço rico como sr. Alfredo, que ponha nhanhã mesmo no tom, fazendo figuração Nhanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro cocheiro de nhanhã.*

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

PEDRO - *Não faz mal; nhanhã fica rica, compra Pedro, manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa: bota de canhão até aqui (marca o joelho); chapéu de castor; tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, trás, zaz, zaz! E moleque da rua dizendo: "Eh! cocheiro de sinhá Carlotinha!" (DF, p.11)*

Nesta passagem, a atitude de Pedro em relação à moça aponta para duas questões. Em primeiro lugar, mostra como a proximidade existente entre ele e Carlotinha é perigosa e como ela pode macular a inocência e a reputação de uma moça de família respeitável. Em relação à Carlotinha, portanto, Pedro funciona como uma espécie de serpente no paraíso trazendo para dentro da família o perigo da corrupção dos seus valores mais sagrados, uma vez que é através da sua influência "perniciosa" que a rapariga recebe cartas de um pretendente às escondidas do irmão, violando códigos de comportamento

imperantes na sociedade da época. Em segundo lugar, demonstra que as atitudes deste escravo não são aleatórias, pois ele tem um motivo forte que o move - tornar-se cocheiro - motivo este que, por ser fruto da sua própria vontade, o coloca em oposição aos interesses do seu senhor.

Entretanto - e aqui começam os paradoxos - ao mesmo tempo que faz questão de mostrar Pedro como uma pessoa “interessada”, Alencar remete o espectador para uma outra idéia, uma vez que atrela o destino deste escravo ao do seu senhor: Pedro quer ser cocheiro, mas continuando a servir a Eduardo ou Carlotinha. Dentro desta lógica, este escravo possui uma certa nobreza refletida nesta intenção de preferir continuar servindo.<sup>59</sup> A maneira como Alencar fez este escravo transitar de uma atitude condenável a um exemplo edificante, como se pode perceber por este movimento, obedece, entretanto, a um referencial. Assim, quais os verdadeiros interesses de Pedro, no âmbito do mundo que Alencar conseguiu imaginar para a personagem? Sendo um escravo e sendo a escravidão uma situação de dependência, os interesses de Pedro só poderiam brotar diretamente associados a seu estado. Ao transportar tal situação para o palco, Alencar partia de um raciocínio que explicitava o lugar da escravidão no imaginário senhorial e transformava Pedro num repetidor deste modelo. A escravidão era aqui compreendida como um compromisso de serviço e proteção que garantia a sobrevivência do escravo, ao mesmo tempo que efetivava o domínio exercido pelo senhor.

Se era esta representação da escravidão que deveria ser mostrada, o seu inverso, entretanto, também saía ressaltado. Na busca deliberada de realização de um desejo por parte de Pedro acabava por ficar explicitado, em alguns momentos, que este escravo se fazia parecer submisso quando , na verdade, suas atitudes estariam mais ligadas ao cálculo. Em um outro diálogo com Carlotinha, este outro lado da personagem aparece de forma mais transparente. A cena se passa no quinto ato, quando Pedro tenta convencer a moça de que estava arrependido por ter entregue uns versos à Henriqueta em nome de Eduardo, sem que este o soubesse:

---

<sup>59</sup> Esta mesma idéia foi trabalhada anos depois por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Ver o capítulo intitulado “Orgulho da Servilidade”.

CARLOTINHA - *Que tu fazes aí?*

PEDRO - *Oh! Pedro não está bom hoje, não; senhor está zangado.*

CARLOTINHA - *Por que? Por causa de Henriqueta?*

PEDRO - *Sim. Pedro fez história de negro, enganou senhor. Mas hoje mesmo fica tudo direito.*

CARLOTINHA - *Que vais tu fazer? Melhor é que estejas sossegado.*

PEDRO - *Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nanhã não se lembra, no teatro lirico, uma peça que representa e que tem homem chamado Sr. Fígaro que canta assim!*

*Tra -la-la-la-la-la-la-la-tra!  
Sono un barbiere di qualità!  
Fare la barba per carità!*

CARLOTINHA (*rindo-se*) - *Ah! O Barbeiro de Sevilha!*

PEDRO - *É isso mesmo. Esse barbeiro, Sr. Figaro, homem fino mesmo, faz tanta cousa que arranja casamento de sinhá Rosinha com nhonhô Lindório. E o velho doutor fica chupando no dedo, como aquele frade D.Basilio!*

CARLOTINHA - *Que queres tu dizer com isto?*

PEDRO - *Pedro tem manha muita, mais que Sr. Figaro! Há de arranjar casamento de Sr. moço Eduardo com sinhá Henriqueta! Nanhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso? (*cantando*) “La Calúnia...” (DF, p.23)*

O episódio é especialmente significativo porque chama atenção para o conhecimento que Pedro tem do enredo de **O Barbeiro de Sevilha** a ponto de atribuir a si mesmo a manha de Fígaro. A introdução da atmosfera teatral do Rio de Janeiro no diálogo, por mais que possa parecer uma intervenção espalhafatosa do autor, além de ser um momento de incorporação da dimensão social à trama, tem uma conexão profunda com a idéia que procurava transmitir.<sup>60</sup>

Acredito que a referência à ária que fala da “calúnia” deve ser entendida como algo mais do que um simples recurso de retórica. Outro não é o poder de Pedro do que a maledicência que tudo corrói e revira, e a calúnia, nesta situação, pode ser interpretada

---

<sup>60</sup> A associação da imagem de Pedro à imagem de Figaro foi motivo para críticas no jornal **A Marmota** que serão oportunamente analisadas. Por hora gostaríamos de ressaltar que acredito que Alencar pretendia, através de tal associação, incorporar a dimensão social à trama. No séc. XIX, a vida teatral brasileira esteve centralizada no Rio de Janeiro e não é raro que se depare com observações como esta no **Diário do Rio de Janeiro**, em artigo datado de 11 de novembro de 1857: “O Rio de Janeiro não faz agora senão ir ao teatro...” Tal associação, por outro lado, nos remete aos folhetins “Ao Correr da Pena”, nos quais este aspecto social do teatro foi assunto freqüentemente abordado por Alencar.

como o elemento que simboliza o enfrentamento cotidiano na relação entre este escravo e seu senhor. A idéia poderia ser resumida assim: se o poder de convencimento de Pedro vem do conhecimento meio que arrevesado do mundo do seu senhor ( as personagens da ópera de Rossini se transformavam em sinhá Rosinha e nhonhô Lindório), seu poder de periculosidade vem da forma como decodifica este mundo e se utiliza deste conhecimento em favor próprio. E neste movimento o imaginário do medo, tendo como centro a figura do negro perigoso e instável, vai gradualmente ganhando espaço e se transformando, também, num registro da sociedade da época.

O que procuro sugerir com esta interpretação é que tentar entender a maneira como estes comportamentos conflitantes de Pedro caminham é a chave para o entendimento da personagem e, mais do que isto, para o entendimento de uma dimensão mais diretamente ligada à política e à história, de importância capital para a compreensão da peça. Escrevendo em meados do séc. XIX, no interior e para uma sociedade escravista assentada numa política de dominação que tinha na inviolabilidade da vontade senhorial e na produção de dependentes os elementos organizadores das relações sociais, estes movimentos conflitantes de Pedro acabam por evidenciar o tanto de conflito e tensão na luta empreendida pelos senhores para a manutenção do seu poder.

Se Pedro, em relação à Carlotinha, se mostra um ótimo observador, uma pessoa calculista, em relação às outras personagens sua atitude não é diferente. Em outro diálogo, este com Vasconcelos, pai de Henriqueta, Alencar apresenta uma situação bastante sugestiva onde, fazendo referência à escrava de Vasconcelos, lhe imputa alguns dos mesmos comportamentos condenáveis de Pedro. A cena se passa na casa de Eduardo, com a presença de Jorge. Tendo se dado conta de que esquecera o rapé na sua casa, Vasconcelos chama por Pedro:

*VASCONCELOS - Ah! Cá está! Acabou-me o rapé! Chega aqui, Pedro!*

*PEDRO (a Jorge) - Já vem maçada! (Alto) Sr. quer alguma coisa?*

*VASCONCELOS - Vai num pulo ali em casa, pede a Josefa que me encha esta caixa de rapé, e depressa.*

PEDRO - *Sim, senhor: Pedro vai correndo.*

VASCONCELOS - *Olha, não te esqueças de dizer-lhe que eu sei a altura em que deixei o pote. Às vezes gosta de tomar a sua pita à minha custa.*

PEDRO - *Mas, Sr.Vasconcelos...*

VASCONCELOS - *O que é? (Jorge sai)*

PEDRO - *Nhonhô dá uns cobres para comprar uma...jaqueta.*

VASCONCELOS - *Ora que luxo!...Uma jaqueta com este calor!*

Pedro - *É para passear num domingo de procissão!*

VASCONCELOS - *Pede a teu senhor!*

PEDRO - *Qual!...Ele não dá!*

VASCONCELOS - *Bom costume este! Vocês fazem pagar caro o chá que se toma nestas casas! Mas eu não concorro para semelhante abuso!*

PEDRO - *Ora! Dez tostões; moedinha de prata! Chá no hotel custa mais caro!*

VASCONCELOS - *Sim; vai buscar o rapé e na volta falaremos. (Batem palmas) (DF, p.p.30/31)*

A situação leva a pensar que Alencar parecia pretender que, para além do registro de um cotidiano conflituoso das relações senhor-escravo, esta passagem fosse lida como uma espécie de advertência seguida de um ensinamento. A identificação, já nas primeiras falas, de um comportamento comum a Pedro e Josefa aponta para o fato de que, fora das vistas dos seus senhores, estes escravos se entregavam a seus vícios, emergindo daí uma imagem da escravidão que se confundia com a própria barbárie dos escravos. Não sendo confiáveis, eles se tornavam perigosos, principalmente para senhores que se habituassem a não ligar importância para tais atitudes. Por serem perigosos, a apreensão em relação a estes indivíduos deveria ser ininterrupta, pois o perigo era sempre iminente. A partir deste raciocínio a passagem parecia conter um ensinamento, como sugerí: apesar do perigo, ele poderia ser evitado por um senhor mais prudente. Não é sem propósito, então, que Vasconcelos, após deixar claro saber que Josefa tomava “pitas” de rapé às suas custas e após ser vítima das investidas de Pedro para lhe tirar “uns cobres”, se preocupe em afirmar que não concorreria para “semelhante abuso”, assumindo o papel do senhor cauteloso, preocupado com a correção dos maus costumes do cativo.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Baseio-me para esta interpretação em CANO, Jefferson, *Escravidão, Alforrias e Projetos Políticos na Imprensa Campineira*, Tese de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1993, p.p. 42/43.

A lição principal a extrair do diálogo seria, então, a de que o negro perigoso (porque inculto, imoral e não civilizado), necessitava de um aprendizado moral, sendo a escravidão justamente o estado em que poderia ser educado. E ao buscar reproduzir no palco as relações sociais do seu tempo, Alencar jogava com duas idéias à primeira vista contraditórias: ele descrevia, por um lado, o escravo como um inimigo doméstico, sempre pronto a atacar mas, por outro lado, ao abordar o problema da educação do escravo, ele o transformava num elemento passivo. Desta forma, o espectador era levado a compreendê-las a partir de uma premissa essencial, verdadeiro “lugar-comum” no pensamento do séc. XIX: a idéia da inferioridade do africano. Partindo desta idéia, tornava-se possível desenvolver o argumento do negro perigoso que precisava ser incorporado à sociedade através de estratégias disciplinares, que parece estar implícito nestas falas.

Em outra passagem, o hábito de agir às escondidas volta à cena, desta vez numa conversa entre Pedro e Jorge, a quem o escravo tenta induzir a “deitar um sobrescrito” em alguns versos que pretendia enviar à tal viúva com a qual gostaria de ver Eduardo casado:

*JORGE - Deixa ver! Bravo!...Que belo! (Tirando um papel) Que é isto?*

*PEDRO - Um verso!...Oh! Pedro vai levar à viúva!*

*JORGE - Que viúva?*

*PEDRO - Essa que mora aqui adiante!*

*JORGE - Para que?*

*PEDRO - Nhonhô não sabe? Ela tem paixão forte por Sr. moço Eduardo; quando vê ele passar, coração faz tuco, tuco, tuco. Quer casar com doutor!*

*JORGE - E mano vai casar com ela?*

*PEDRO - Pois então! Mas não vá agora contar a todo mundo.*

*JORGE - E ele gosta daquela mulher tão feia? Antes fosse com D. Henriqueta.*

*PEDRO - Menino não entende disto! Sinhá Henriqueta é moça bonita mas é pobre! A viúva é rica, duzentos contos! Sr. moço casa com ela e fica capitalista, com dinheiro grosso! Compra carro e faz Pedro cocheiro! Leia o verso nhonhô.*

*JORGE - Deixa-me; não estou para isto!*

*PEDRO - Ah! Se Pedro soubesse ler (sentando-se) fazia como doutor sentado na poltrona, com livro na mão e puxando só fumacinha do havana. (Ergue-se, vai à mesa e mete a mão na caixa dos charutos) Com efeito moço Eduardo está fumando muito! Uma caixa aberta ontem; neste jeito acaba-me os charutos.*

*JORGE - Ah! Tu estás tirando charuto do mano!*

*PEDRO - Cale a boca, nhonhô Jorge! É para fumar quando nós formos passear lá na Glória, de tarde. (DF, p.13)*

Surgindo num contexto onde o tom de comicidade é manifesto, algumas das observações de Pedro no decorrer do diálogo acabam por provocar riso, mas um riso nervoso... e no próprio Alencar. Escolhido mais uma vez em função do fato de ser uma situação que o espectador poderia identificar com uma certa rapidez, o roubo dos charutos seguido da observação irônica de Pedro e da forma como ele consegue a convivência de Jorge, apontam mais uma vez para a idéia da corrupção dos valores morais que a proximidade com o escravo representava para aqueles que com ele conviviam. Mas não apenas isto: a alusão ao roubo dos charutos pode levar a uma outra leitura da situação.

Há a observação de Sidney Chalhoub<sup>62</sup> de que Machado de Assis, em **Helena**, poderia estar registrando através da personagem Vicente, que também possuía o hábito de furtar charutos ao seu senhor, algo perceptível “pelos escravos como uma aproximação, pelo menos simbólica, à condição de liberdade”. Acredito ser esta também a possível idéia contida nesta passagem de Alencar, principalmente se for levada em consideração uma outra informação especialmente sugestiva.

Vimos mais atrás, no episódio envolvendo Pedro e Vasconcelos, que Alencar alegou como motivo para o escravo conseguir alguns “cobres” daquele senhor, o desejo de comprar uma jaqueta para “passear em dia de procissão”. O autor registrava, aqui, um dado importante na vida daquele escravo, ou melhor, na vida do escravo urbano de maneira geral. Leila Algranti<sup>63</sup> observou que nas cidades, a escravidão se moldou ao ambiente, permitindo aos escravos maiores oportunidades de lazer e confraternização, e que a participação de escravos nas procissões religiosas era um destes momentos em que poderiam desfrutar de uma maior liberdade.

<sup>62</sup> CHALHOUB, Sidney, “A História nas Histórias de Machado de Assis: uma interpretação de Helena” in *Primeira Versão*, Campinas, IFCH/UNICAMP, 1991, p.38.

<sup>63</sup> ALGRANTI, Leila Mezan, *O Feitor Ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro- 1808-1822*, Petrópolis, Vozes, 1988, p.143.

A partir destas observações, a fluidez de movimentos vivenciada por Pedro, que lhe permitia “passear na Glória” fumando os charutos roubados a Eduardo, e o desejo de comprar uma jaqueta nova para usar em dia de procissão, parecem apontar para três pontos. Em primeiro lugar, a jaqueta e os charutos podem ser os elementos simbolizadores da presença do desejo de liberdade neste escravo, o que é um dado novo dentro da trama, colocando o autor em confronto com a idéia do Pedro-cocheiro, que quer continuar sempre servindo a seu senhor. Em segundo lugar, há o perigo representado pela própria cidade, enquanto espaço físico propício para que aquele escravo furtivamente se desloque por lugares onde seja difícil localizá-lo e se misture a grupos de homens livres pobres, tornando-se difícil descobrir com certa rapidez a sua condição social pelas roupas trajadas ou pelo hábito de fumar charutos. E, finalmente, temos a ameaça do afrouxamento das relações entre senhores e seus cativos, uma vez que, dentro do contexto daquela época, elas eram consideradas meios eficazes de controle e disciplina, por enquadrar os indivíduos e por servir para situá-los de imediato.

Não me parecem exageradas as interpretações propostas se for levado em consideração que temos nos deparado constantemente com um Alencar preocupado em construir a imagem de Pedro como inimigo doméstico. E se a personagem acaba por parecer paradoxal, é porque o autor não conseguia mascarar as próprias contradições presentes na sociedade. Contradições que residiam na idéia de ver no escravo um instrumento de trabalho, mas de não poder ignorar o fato de que este instrumento era capaz de pensar, agir e se rebelar. Contradições impossíveis de ignorar, pois o reconhecimento da humanidade do escravo era um pressuposto para que a própria noção de obrigações recíprocas tivesse sentido.<sup>64</sup>

Como o leitor já deve ter percebido, tenho procurado perseguir mais sistematicamente as relações entre poder e discurso, tentando apreender uma dimensão na qual se possa vislumbrar não apenas a forma como o autor trabalhou algumas questões prementes para sua época, mas também como procurou intervir na realidade via prática

---

<sup>64</sup> DAVIS, David Brion, “The Enlightenment as a Source of Antislavery Thought: Utility and Natural Law” in *The Problem of Slavery in the Western Culture*, New York University Press, 1966, p.33.

discursiva. A partir desta premissa acredito serem viáveis tais leituras principalmente se atentarmos para o fato de que a escravidão nesta época era vista como uma questão de ordem moral, ligada a uma política de domínio na qual as relações pessoais entre senhores e escravos regiam os indivíduos e suas ações. Visto sob esta perspectiva, a presença de tais elementos dentro da trama teriam como objetivo alertar para o risco de se verem desmanchados certos significados ideológicos cruciais à continuidade da escravidão.

E quando me refiro à imagem do “riso nervoso” me remeto mais uma vez à idéia de uma reação de medo que parece estar além das intenções manifestas do autor. Afinal, Alencar estava escrevendo em 1857, alguns anos após o fechamento do tráfico, num Rio de Janeiro inflado pela presença de escravos que pareciam colocar em perigo a segurança coletiva de senhores que viviam no cotidiano a dificuldade de acompanhar os passos dos seus cativos. Esta questão chega a ser levantada na peça em um diálogo entre Carlotinha e Eduardo, que constitui todo o segundo ato. Eduardo procura por Pedro para que este lhe consiga um tálburi:

*EDUARDO - Pedro!...Moleque!...O brejeiro anda passeando, naturalmente! Pedro!*

*CARLOTINHA - O que quer, mano? Pedro saiu.*

*EDUARDO - Onde Foi?*

*CARLOTINHA - Não sei.*

*EDUARDO - Por que o deixaste sair?*

*CARLOTINHA - Ora! Há quem possa com aquele moleque? É um azougue; nem à mamãe tem respeito.*

*EDUARDO - Realmente é insuportável; já não o posso aturar! (DF, p.9)*

Pelas próprias características das tarefas que realizava como escravo doméstico, Pedro usufruía de uma mobilidade que lhe permitia circular pelas ruas da cidade para atender aos mandos de Eduardo e dos membros da sua família, para acompanhar Jorge nos passeios pela Glória e ... para dar as suas “escapulidas” e gozar da liberdade proporcionada pela sua posição.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Além das tarefas comuns da casa, os escravos domésticos desempenhavam outras funções e serviços externos. Era comum que servissem como portadores de cartas e recados; como acompanhantes para senhoras em passeios e como carregadores de cadeirinhas e liteiras, chegando muitos a possuir uma profissão. Ver Leila ALGRANTI, **O Feitor**

A questão da manutenção da segurança, da disciplina e do controle da população escrava no Rio de Janeiro fez parte das preocupações governamentais desde a transferência da família real para o Brasil, datando desta época a criação da Intendência Geral da Polícia da Corte e do Brasil. Apesar de não ser um problema novo, ele teria se agravado entre a década de 1820 e o início da década de 1850, quando a população escrava do Rio de Janeiro duplicou. Por outro lado, o fantasma do Haiti, onde os negros se rebelaram e proclamaram a independência (1805), parecia viver rondando as cabeças dos proprietários e governantes, apesar de não haver registro de nenhuma revolta de escravos de grandes proporções na Corte no decorrer do séc. XIX. No entanto, as notícias de revoltas em lugares vizinhos como Campos, Vassouras, Valença e Espírito Santo, contribuíam para alimentar um clima de sobressalto e medo na população da Corte.<sup>66</sup>

O perigo representado pelo escravo para a população das cidades, real ou imaginário, estava associado à fluidez de movimentos vivenciada pelos escravos urbanos, que parecia proporcionar-lhes um maior contato com membros de outros grupos sociais - libertos, brancos pobres, e escravos como eles. Temia-se que o estreitamento das relações decorrentes de tais contatos levassem a atos de rebeldia, individuais ou em grupo, invertendo a ordem estabelecida. Escrevendo num momento em que a questão da segurança era capaz de provocar um clima de intranquilidade na sociedade fluminense, é bem provável que este diálogo fosse mais significativo do que possa parecer a primeira vista para nós, e pudesse ser facilmente captado pelos contemporâneos pela sua semelhança com situações vivenciadas pela população daquela cidade.

Até aqui tenho me ocupado de Pedro, mas acredito ter chegado o momento de trazer Eduardo à cena uma vez que acredito serem ele e Pedro as duas grandes forças em confronto nesta história. Eduardo, senhor de Pedro, é também o *raisonneur* do Demônio

---

Ausente..., op. cit., p.p.82/85 e Mary C. KARASCH, *Slave life in Rio de Janeiro 1808-1850*, Stanford University Press, s/d, p. 350.

<sup>66</sup> Ver para o assunto CHALHOUB, Sidney, "Cenas da Cidade Negra" in *Visões da Liberdade*, op. cit., p.p.175/248 e ALGRANTI, Leila, *O Feitor Ausente...*, op. cit., especialmente os capítulos 2 e 3. Para a questão do Haiti ver Eugene GENOVESE, *Da Rebelião à Revolução*, São Paulo, Global, 1983 e Luis MOTT, "A Revolução dos Negros do Haiti e o Brasil" in *Questões e Debates*, ano 3, n. 4, Curitiba, junho de 1982, p.p. 55/63. Ver, ainda AZEVEDO, Célia Maria M., *Onda Negra, Medo Branco: o imaginário das elites séc. XIX*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

**Familiar.** Como elemento incumbido de fazer a crítica moralizadora das idéias, o *raisonneur* apareceu quase sempre nas comédias realistas francesas como um jornalista ou um médico. Trazendo para o palco o “retrato” de uma sociedade regida por uma determinada ética, a escolha destas profissões revelavam a necessidade de explicitar perante o público a identificação dos dramaturgos franceses com os valores de uma classe - a burguesia. É como se as lições moralizantes se tornassem mais convincentes e persuasivas quando proferidas por personagens cuja imagem estivesse associada com as ocupações burguesas.

Numa cidade como o Rio de Janeiro, que após a extinção do tráfico, em 1850, passava por transformações e melhoramentos na vida urbana e vivia um momento de dinamismo nos investimentos financeiros no comércio e na indústria, os médicos, jornalistas, engenheiros e advogados eram os profissionais que constituíam um segmento social mais aberto à ideologia burguesa.<sup>67</sup>

No **Demônio Familiar** o *raisonneur* é um médico e, como tal, exerce na trama a função simbólica de diagnosticar os males que corroem a sociedade, criticando-os e propondo uma forma de eliminá-los. Como personagem concebida para representar as elites dominantes Eduardo usufrui de certas prerrogativas que lhe investem de autoridade sobre a família e sobre criados, escravos e agregados. A personagem segue, então, a norma social vigente no Brasil do séc. XIX. Esta sua posição de poder pode ser apreendida numa fala de Carlotinha, que tentando justificar-se por ter enviado uma carta a Alfredo às escondidas do seu irmão, diz:

*É verdade, sua palavras me decidem. Você é meu irmão, e o chefe da nossa família, desde que perdemos nosso pai. Devo dizer-lhe tudo; tem o direito de repreender-me. (DF, p.25 )*

---

<sup>67</sup> Ver BOSI, Alfredo, “A Escravidão entre dois Liberalismos” in **Dialética da Colonização**, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.p. 195/245.

Ao reconhecer seu erro, Carlotinha recolocava Eduardo no controle da situação e no exercício de suas prerrogativas de chefe da família e de governante das vontades de todos os seus membros. Desta maneira, a grandeza do rapaz estaria em perdoá-la, enquanto que a dela estaria em reconhecer a generosidade embutida neste ato. Magnanimidade e reconhecimento parecem se unir no diálogo para compor um quadro que exprime uma política de domínio na qual a vontade senhorial é inviolável, e esta idéia fica ainda mais reforçada uma vez que a moça demonstrava só ser capaz de avaliar situações a partir dos significados sociais impostos por esta política. Não é por acaso que logo a seguir Eduardo vá perdoá-la antepondo a este perdão a seguinte justificativa: “Eu te digo: acabas de dar-me uma prova de seu discernimento”. (DF, p.25) O “discernimento” da moça nada mais era, então, do que o reconhecimento da legitimidade da ascendência do rapaz sobre ela, transformando a sua generosidade em perdoá-la no sentimento que coroava uma noção de obrigações recíprocas.

Exercendo este mesmo direito que, após decidir a pagar a dívida que Vasconcelos contraíra com Alfredo, resgatando Henriqueta de um casamento indesejado, Eduardo diz:

*EDUARDO - Até logo, Henriqueta.*

*HENRIQUETA - Já! Que vai fazer?*

*EDUARDO - Concluir um pequeno negócio; ao mesmo tempo realizar um pensamento que me foi inspirado pelo nosso amor.*

*HENRIQUETA - Como?*

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

*HENRIQUETA - Qual?*

*EDUARDO - O de dar a liberdade! (DF, p.42)*

A mensagem é clara e exprime exemplarmente a situação de liberdade e dependência que organizava as relações sociais: da forma como Eduardo conseguia imaginar, dar a liberdade, “um dos mais belos direitos que tem o homem na nossa

sociedade”, era um ato solene, uma extensão da sua vontade e um direito reservado a alguns poucos que o concentravam em suas mãos.

Tanto neste diálogo quanto no outro anteriormente citado pode-se constatar que Eduardo é apresentado como uma personagem representativa de um mundo que opera a partir de uma determinada norma. Entretanto, Alencar criou para a personagem certos diálogos que permitem interpretações ambíguas, e neles envolveu os dois extremos da norma, isto é, o senhor e o escravo.

A minha hipótese é que os diálogos que foram concebidos desta forma contraditória tinham como objetivo provocar um choque no espectador, por fugir à normalidade e ao socialmente aceitável, resultando deste choque o encaminhamento para a conclusão almejada pelo autor.

A tese de Alencar, a meu ver, é provar que a escravidão tornava o senhor “escravo” do escravo, que ela corrompia e contaminava moralmente a sociedade e que por isto deveria ser eliminada da cena doméstica - a brasileira em geral. No entanto, tal decisão deveria ser de caráter pessoal e fruto de uma atitude racional, únicos meios capazes de neutralizar quaisquer consequências desastrosas resultantes deste ato.

Para encaminhar o público para tal conclusão, o autor lançou mão do seguinte artifício: assim como concebeu Pedro como o retrato acabado do escravo desestabilizador da paz doméstica, ele concebeu Eduardo como o protótipo do senhor que não conseguia exercer suas prerrogativas senhoriais de dominação, por ser demasiado complacente no trato com seu escravo. E ao apresentar o desvio da norma, o autor inverteu os papéis: o escravo, nominalmente sem poder, era o que dominava, enquanto o senhor se via destituído de sua autoridade.

Este movimento das duas personagens pode ser percebido logo de início. A situação se passa logo após Eduardo descobrir que alguns versos que escrevera para Henriqueta foram parar nas mãos da viúva rica por uma maquinação de Pedro:

*EDUARDO - De maneira que estou de casamento arranjado com uma correspondência amorosa e poética; e tudo graças à sua habilidade?*

*PEDRO - Negócio está pronto, sim senhor; é só querer. Pedro de vez em quando leva uma flor ou um verso que senhor deixa em cima da mesa. Já perguntou porque V. Mcê. 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 algum deles para que possas aproveitar o teu gênio industrial.*

*PEDRO - Oh! Não! Pedro quer servir a meu senhor! Vmê. perdoa; foi para ver senhor rico!*

*EDUARDO - E que lucras tu com isto! Sou tão pobre que falte aquilo de que precisas? Não te trato mais como amigo do que como a um escravo?*

*PEDRO - Oh! Trata muito bem, mas Pedro queria que senhor tivesse muito dinheiro e comprasse carro bem bonito para...*

*EDUARDO - Para...Dize!*

*PEDRO - Para Pedro ser cocheiro de senhor!*

*EDUARDO - Então a razão única de tudo isto é o desejo que tens de ser cocheiro?*

*PEDRO - Sim, senhor!*

*EDUARDO (Rindo-se) - Muito bem! Assim, pouco te importava que eu ficasse mal com uma pessoa que estimava; que me casasse com uma velha ridícula, contanto que governasses dois cavalos em um carro! Tens razão!... E eu ainda devo dar-me por muito feliz, que fosse esse o motivo que te levou a trair minha confiança. (DF, p.p.22/23)*

A cena tem um movimento muito parecido com o de outra já analisada, envolvendo Pedro e Carlotinha, mas com uma diferença sutil e bastante significativa: a ameaça de Eduardo de vender Pedro. A presença desta imagem ajuda a tematizar algumas questões já levantadas e discutidas pela historiografia nas quais se tem procurado mostrar que havia formas de os escravos manifestarem sua vontade nas situações envolvendo sua compra e venda, e que muitos deles impuseram limites a estes negócios.<sup>68</sup>

Ao acenar com a ameaça de venda, Eduardo parecia ter colocado o seu escravo de sobreaviso fazendo-o retornar a uma noção de mundo na qual a vontade do seu senhor era inviolável. E Pedro parecia perceber o perigo que a ameaça do rapaz poderia significar para ele. Esta idéia poderia ser sintetizada da seguinte forma: a venda para um senhor desconhecido poderia significar a passagem de um cativo relativamente “estável” para uma relação desconhecida na qual poderia se defrontar com um senhor mais rigoroso no trato com seus escravos. Esta seria, então, a idéia implícita na pergunta: não o trato

<sup>68</sup> CHALHOU, Sidney, “Negócios da Escravidão” in *Visões da Liberdade*, op. cit., p.p.29/80; MATTOSO, Kátia Queirós de, *Ser Escravo no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 213.

“mais como amigo do que como escravo” ? Enfim, Eduardo parecia fazer lembrar a Pedro a sua real situação de dependência e, ao mesmo tempo, mostrava que ele violara alguns códigos indispensáveis ao andamento normal do relacionamento entre os dois.

A partir daí, o movimento de Pedro se desenvolve no sentido de reverter o quadro, convencendo Eduardo do real motivo que o movera - servi-lo e vê-lo rico - na tentativa de demovê-lo do seu objetivo e Eduardo acaba por ceder ao seu argumento.

A passagem, como podemos perceber, é muito rica. A despeito do grau de institucionalização da relação entre Eduardo e Pedro, o autor acaba por mostrar, simultaneamente, que ela era uma forma de dominação proveniente em parte do arbítrio, mas também o resultado de um certo “arranjo” entre os envolvidos, permitindo o reconhecimento de um espaço de independência ao subordinado, desde que não houvesse contestação aberta às normas de dominação vigentes nesta relação. A questão é, então, interpretar a forma de agir de Pedro como uma atitude necessária à sua sobrevivência, mas sem perder de vista que esta atitude não está desprovida de um posicionamento crítico de sua parte.<sup>69</sup>

Desta forma, além de reforçar a capacidade de avaliação crítica do escravo fazendo com que ele, em momentos de risco, se utilize dos critérios socialmente estabelecidos de afirmação de submissão e servilidade para ser entendido, a passagem traz à tona uma outra idéia: o exercício do poder senhorial estava limitado, na prática, pelas relações mantidas com os próprios escravos. E outro não é o desfecho da cena. Na luta empreendida por Eduardo para fazer valer os seus poderes, e nas alegações de Pedro para convencê-lo das suas boas intenções, as duas partes parecem chegar a um acordo: Pedro continuava com o seu senhor, porque este parecia estar convencido de que aquele escravo considerava legítima a sua condição de cativo, ainda que seu espírito de insubordinação pudesse justificar a sua venda.

---

<sup>69</sup> Esta interpretação está baseada em SCOTT, James C., “The Public Transcript as a Respectable Performance” in *Domination and the Arts of Resistance*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, p.p.45/69.

Nesta “facilidade” com que este senhor se deixava enganar parece residir a intenção de provocar uma atitude de estranhamento no espectador que, privilegiado, conhecia a realidade dos fatos, pois podia seguir os passos de todas as personagens, enquanto que Eduardo, imerso nos acontecimentos, só conhecia da realidade aquela porção que lhe dizia respeito. Neste contraste entre a onisciência do espectador e a cegueira da personagem, entre o absurdo da situação onde um público podia ver e ouvir enquanto a personagem permanecia cega e surda, Alencar induzia o espectador a se questionar sobre que tipo de senhor era aquele que reagia com tanta benevolência aos atos de um escravo mentiroso e insubmisso.

Mantendo sempre este movimento, Alencar chega a mostrar, em passagens fugazes, um Eduardo bem próximo de “enxergar” e reagir, mas retrocedendo logo a seguir. Uma delas ocorre no momento em que ele diz a Carlotinha estar ciente do fato de Pedro ter enviado a outra destinatária a carta que deveria ser entregue a Henriqueta:

*Já soube tudo, uma malignidade de Pedro. É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração! Mas, enfim, ainda se pode reparar!*  
(DF, p. 24)

Mas ainda que bem próximo de um comportamento que poderia ser considerado o desejável - afinal ele já parecia ser capaz de perceber o poder de maledicência do seu escravo - , Eduardo recua e se preocupa em reparar a situação. Na cena seguinte o espectador pode encontrá-lo tentando se explicar com Henriqueta, mas sem cogitar em qualquer tipo de penalidade para o responsável pela confusão em que se encontrava.

O ápice da ambigüidade, entretanto, ainda estava por vir. Após tomar conhecimento da presença do “dedo” de Pedro em todas as situações embaraçosas em que todos foram envolvidos, Eduardo decide castigá-lo. A cena se passa na presença de todos os personagens e eis a forma encontrada por Eduardo para punir Pedro:

*(...) Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A Pedro) Toma; é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei 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) (DF, p.54) <sup>70</sup>*

Pedro era castigado com a liberdade, a mesma liberdade que, momentos antes, Eduardo fizera questão de declarar ser “um dos mais belos direitos” que poderia ter um homem na sociedade. Entretanto, se eram os bons serviços, a fidelidade e a dedicação que tornavam um escravo merecedor da liberdade, o que fizera Pedro para merecê-la? Diante de um espectador que, a esta altura, até poderia estar propenso a ver a escravidão como um perigo para os que com ela conviviam, Alencar apresentava um desfecho surpreendente.

A partir dos comentários anteriores, a possibilidade de alforria parece desempenhar nestas cenas finais um papel importante exatamente porque o autor poderia ter optado por um desenlace menos controvertido. A esta altura poderíamos nos perguntar: por que Alencar não escreveu uma cena final onde Eduardo aparece aplicando algum tipo de castigo físico a Pedro já que o castigo fazia parte do exercício da dominação sendo visto, ao mesmo tempo, como um preventivo para atos de rebeldia e como um instrumento de disciplina e controle do escravo?

Numa época em que a legitimidade da escravidão já estava sendo questionada e passava a ser vista como um problema intimamente ligado à moral, a questão do tratamento dispensado aos escravos fazia parte das preocupações senhoriais, pois havia o

---

<sup>70</sup> É curioso que Almeida Nogueira atribua ao Barão de Ramalho, professor de Alencar na Academia de Direito de São Paulo (1846) um gesto semelhante ao de Eduardo: “Em certa ocasião, um escravo fez-lhe um furto de uma quantia considerável. Não o castigou, não o advertiu, mesmo à vista do delito; chamou o escravo infiel e disse-lhe: “Não és meu amigo; não posso continuar a conservar-te no meu serviço; vai-te, retira-te; concedo-te a liberdade”. (ALMEIDA NOGUEIRA, J., *A Academia de São Paulo: Tradições e Reminiscências*, São Paulo, 1901, p.90)

risco de que atitudes mais cruéis de senhores para com cativos pudessem comprometer o bem-estar e a segurança dos proprietários em geral.<sup>71</sup>

Para atender aos objetivos que acredito o autor tinha em mente, tal tipo de solução seria inadequada, uma vez que para que a escravidão saísse abalada da peça ela precisava ser tratada como um problema de consciência, despertando no espectador a compreensão do perigo existente para a família, em particular, e para a sociedade, como um todo.

É sintomático, então, que Eduardo liberte Pedro para se livrar de um incômodo mas que, simultaneamente, se preocupe em fazer um pequeno discurso no qual todos são levados a reconhecer a sua parcela de culpa por ter consentido no fato primeiro - a escravidão. Uma vez reconhecida a culpa, o *raisonneur* os absolve coletivamente ficando resolvido o problema de consciência, e a mensagem sai ainda mais reforçada da situação porque Pedro também é considerado inocente pelos seus atos.

Ao associar a inocência daquele escravo ao seu instinto de amizade, ficava permitido ao autor trabalhar a idéia de que Pedro não estava preparado para exercer seus direitos civis após a liberdade. Dentro da lógica de dominação que norteava as relações sociais daquela sociedade este era um raciocínio perfeito, por reforçar o poder de decisão do senhor sobre o destino do seu escravo, resguardando-o de qualquer interferência de poderes exteriores.

Ao fazer valer a sua “justiça”, Eduardo liberta Pedro, mas abandonando-o à própria sorte, tornando-o responsável por suas ações e faltas. A idéia de castigo reside, desta forma, na noção de que a liberdade operaria uma ruptura dos laços morais que ligavam senhor e escravo, indispensáveis para a sobrevivência do próprio liberto. E como não existiam “culpados”, as custas do processo passavam a recair sobre os ombros do escravo. A saída de Alencar era, enfim, uma forma de mudar as regras de dominação sem mudar a condição dos dominantes e dos dominados.

---

<sup>71</sup> CHALHOUB, Sidney, *Visões da Liberdade*, op. cit., p.p. 195.

No entanto, permanecia um problema que não passaria despercebido a um espectador que fizesse uma leitura mais apreensiva da situação: esta alforria proposta pelo autor poderia se converter em castigo para a sociedade, uma vez que era dada liberdade a um escravo despreparado para usufruí-la. É interessante, nesta altura, retornarmos ao texto e reproduzirmos a fala final de Eduardo:

*E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia (grifo meu), deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, e esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!... (DF, p.54 )*

Alencar parecia confiar à sagacidade do espectador ler nas “entrelinhas” o que deixava no tinteiro. Transferindo a solução do problema para um tempo indefinido, cuja determinação deveria caber a cada senhor, a fala de Eduardo emblematicamente sugere a necessidade de um tempo de preparação para que o futuro liberto aprendesse a fazer um bom uso da liberdade, tempo este em que lhe seriam inculcados os valores morais e o apreço pelo trabalho livre, inexistentes na sua condição atual. Assim, o “trabalho honesto” e os “nobres sentimentos”, aos quais se referira Eduardo na fala anterior, se transformavam nos recursos lingüísticos que permitiam a construção simultânea de uma imagem “lisonjeira” da personagem; dos pressupostos indispensáveis para a condição de humanização do ex-escravo, e dos elementos garantidores de que a mudança poderia ocorrer sem crise e sem abalo para a sociedade.

Resta, finalmente, ressaltar que, para as intenções nacionalistas da peça, contribui a caracterização de outro personagem - o “afrancesado”. Alfredo é concebido como sendo portador de características que o tornam ridículo e criticável: vê na mulher um artigo de luxo para ser exibido para os outros; associa a perspectiva de seu casamento com Henriqueta a um empréstimo ao pai da noiva ( empréstimo que ameaça descontar quando o noivado se desfaz) ; desacredita de tudo o que é nacional e, como nota Vasconcelos,

possui “o mau costume de falar metade em francês e metade em português, de modo que ninguém o pode entender (...)”. (DF, p.27)

Décio de Almeida Prado <sup>72</sup> observou que a forma de falar de Azevedo é uma questão menos frívola do que pode parecer a princípio, pois aponta para o problema da nacionalização da língua. Fazendo parte do projeto maior de “forjar” a nação no plano estético, a defesa de uma modalidade lingüística específica suscitou debates e polêmicas entre os letrados desde a década de 1830. José de Alencar participou deste processo de intervenção dos literatos no processo de formação cultural no séc. XIX, formulando ao longo da sua vida literária proposições a favor da vigência de uma língua brasileira, procurando explorar novas formas de expressão que pressupunham a revisão de princípios e pontos de vista sobre a língua portuguesa no Brasil. <sup>73</sup>

No **Demônio Familiar** a questão é levantada através de Azevedo. A chave para o entendimento da personagem é a sua rejeição à condição de brasileiro simbolizada na sua forma de falar “metade em francês” sem qualquer sendo crítico ou de oportunidade. Pedro, ao ouvi-lo, comentaria ironicamente: “Rapaz muito desfrutável, Sr. moço. Parece cabeleireiro da Rua do Ouvidor”. <sup>74</sup>

Num diálogo hilariante envolvendo Vasconcelos, Azevedo e D. Maria, o autor trabalhou a idéia exemplarmente. Estando os três reunidos na sala de visitas da casa de Eduardo, Vasconcelos comenta com a senhora que o seu futuro genro parecia ser um excelente rapaz, mas possuía um pequeno defeito:

---

<sup>72</sup> ALMEIDA PRADO, Décio de, “Os Demônios Familiares de Alencar” in **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, op. cit., p.44. A observação se torna ainda mais interessante na medida em que Almeida Prado mostra que, no início da sua carreira, quando escrevia no **Correio Mercantil**, Alencar assemelhava-se a Azevedo. Num dos seus folhetins, respondendo a alguém que propusera a nacionalização do português, ele diria: “Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Misturá-la com o tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras, Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei num “coupé”, se dirá andei num “cortado”. (...) E assim tudo o mais”. Enfim, Alencar parecia ter passado por uma mudança significativa em poucos anos, já que o encontramos em 1857 publicando **O Guarani**, misturando o português ao tupi, e criando um personagem burlesco como Azevedo em **O Demônio Familiar**.

<sup>73</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson, “Minha Pátria é Minha Língua” in **Letras de Fundação**, op. cit., p.p. 54/67.

<sup>74</sup> Para esta interpretação me baseio nas análises de João Roberto FARIA ( **José de Alencar e o Teatro**, op. cit., p.p. 171/172) e no ensaio de Décio de ALMEIDA PRADO, “Os Demônios Familiares de Alencar”, op. cit., p.p. 44/46.

D. MARLA - Qual é? É jogador?

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

D. MARLA - 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! c' est charmant! Não perdoo, porém a meu amigo Eduardo, não ter aproveitado para fazer um kiosque. Ficaria magnífico!

VASCONCELOS - Então, entendeu?

D. MARLA - Não, absolutamente nada!

VASCONCELOS - O mesmo me sucede! Tanto que às vezes ainda duvido que realmente ele me tenha pedido a mão de Henriqueta! (DF, p.27)

Assim caracterizado, Azevedo servia aos objetivos de Alencar por mostrar a distância existente entre um francês autêntico e um brasileiro afrancesado, situação explicitada pela concepção satírica do europeizado e pela sua falta de amor ao que era nacional. A passagem mais significativa abordando a questão da nacionalidade acontece, entretanto, num diálogo travado entre Azevedo e Alfredo sobre a Academia de Belas Artes e, por extensão, sobre a arte brasileira em geral. Vejamos:

AZEVEDO - ...Não há arte em noso país

ALFREDO - A arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.

AZEVEDO - Sim, faltam os artistas.

ALFREDO - Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.

AZEVEDO (com desdém) - Já foi a Paris, Sr. Alfredo?

ALFREDO - Não, senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir

AZEVEDO - Por que razão?

ALFREDO - Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau. (DF, p.37)

É sintomática esta preocupação de Alfredo com a afirmação da arte nacional. Se pensamos no caso específico do teatro, que sofria uma forte concorrência estrangeira, podemos interpretar este diálogo como uma tentativa de despertar na platéia o apreço pelas produções de autores nacionais. Dezoito anos mais tarde, nas discussões travadas com Joaquim Nabuco sobre **O Jesuíta**, Alencar voltaria ao mesmo assunto, lançando às elites a culpa da inexistência de um teatro nacional: “Mas os brasileiros da Corte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolistas, gostam do estrangeiro, do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional”.<sup>75</sup>

Concebido desta forma, o desfecho para Azevedo não poderia ser outro, como ele mesmo dirá: “Decididamente, volto a Paris, meus senhores”. (DF, p.54) Quer dizer, no plano nacional, Azevedo deveria ser excluído como um corpo estranho. No plano da família, por ameaçá-la com costumes e teorias perniciosas, Azevedo encarnava, tanto quanto Pedro, os “demônios” que Alencar procurava exorcizar através da sua comédia.

Visto desta forma **O Demônio Familiar**, mais do que uma comédia de costumes, me parece uma longa reflexão sobre a sociedade brasileira do séc. XIX com o fim de unificá-la moralmente e de eliminar-lhe os “vícios” da adoção de estrangeirismos, elementos desvirtuadores do caráter nacional, e da corrupção interna representada pela escravidão.

Este elementos tornavam a comédia de Alencar muito diferente de tudo quanto a dramaturgia brasileira tinha produzido até então. A situação era nova para um teatro carente de textos e dependente de traduções. A julgar pelos comentários publicados em vários dos periódicos da Corte na época, tal fato não passou despercebido, uma vez que Alencar e sua comédia passaram a ser o alvo de críticas naquele mês de novembro de 1857. Mas este é o assunto do próximo capítulo.

---

<sup>75</sup> COUTINHO, Afrânio, **A Polêmica Alencar-Nabuco**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965, p.24.

## CAPÍTULO II

### UMA CONFRATERNIDADE LITERÁRIA MUITO ESPECIAL

*No estado atual das coisas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente (...)*

*Machado de Assis, A Marmota, 1858*

Cronologicamente a segunda peça de Alencar, **O Demônio Familiar**, foi, em termos de sucesso, a primeira delas, levando à consagração o dramaturgo criativo que a crítica vinha aplaudindo desde o **Rio de Janeiro, Verso e Reverso**.

A receptividade ao **Demônio Familiar** já podia ser sentida antes mesmo da sua estréia. A aprovação pela censura, assinada pelo presidente do Conservatório Dramático, veio acompanhada de elogios à obra e ao autor, que fizera questão de manter o anonimato:

*Com muita satisfação, conformando-me com a judiciosa censura, dou licença para que esta comédia possa subir à cena em qualquer teatro desta Corte. Caracteres bem desenhados, e tipos verdadeiros; o ridículo apanhado sem afetação, mas com chiste; cenas de família naturais e todavia espirituosas; linguagem vulgar e por vezes filosófica, tudo constitui esta composição uma verdadeira comédia de costumes, que só nós brasileiros podemos aquilatar. Em nome pois do Conservatório dirijo a seu autor os mais sinceros encômios; e como tenho de nominalmente indicar ao Governo Imperial o nome dos autores nacionais distintos por suas composições dramáticas, encarrego ao Snr. Nsso. Secretário de me informar quem seja e de quem se trata. E mando que a censura se publique com este despacho.*

*Rio de Janeiro, 25 de siembro de 1857*

*D. Bivar  
Presidente <sup>1</sup>*

Além dos elogios, Alencar recebeu uma reverência especial ao ter seu nome indicado ao governo imperial como o de um “autor nacional distinto”. Esta declaração tinha um sentido muito forte para a época, pois além de significar um reconhecimento público de prestígio social, poderia contribuir para atrair a família imperial ao teatro. E foi isto o que aconteceu: junto com o anúncio do espetáculo de estréia, foi publicada uma nota onde se informava que as “augustas presenças imperiais” iriam honrar a primeira representação. <sup>2</sup>

A descoberta do nome do autor, mantido em sigilo até então, aconteceu alguns dias depois, através do secretário do Conservatório Dramático, que enviou a Alencar uma

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I-2,15,55.

<sup>2</sup> Diário do Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1857.

carta onde pedia que fossem confirmadas as suas suspeitas de que era ele o autor de **O Demônio Familiar**:

*Cumprindo determinação do Exmo. Sr. Presidente, tratei de informar-me a semelhante respeito, e afinal entrei na convicção de que a V. S. pertenciam os louros de tão assinalada vitória.*

*Rogo pois, a V.S. por meio desta carta, que se digne permitir que eu comunique ao Exmo. Sr. Presidente o feliz resultado de minhas pesquisas. Acredito que V.S., para não ser egoísta, e até para não ofuscar o brilho de um dos mais cintilantes raios da literatura brasileira, prestar-se-á de boa mente ao meu pedido.*

*Sou com a maior consideração. De V.S. ato. venero. e crdo.  
Antônio Luis Fernandes Cunha  
Rio, 1 de outubro de 1857<sup>3</sup>*

E para completar o quadro de receptividade nos meios oficiais, a Imperatriz aceitou a dedicatória reverente que lhe fez o autor da comédia, permitindo que ela constasse do anúncio do dia da estréia, devidamente assinada.<sup>4</sup>

Na imprensa o clima não foi diferente. Desde as primeiras encenações de **Rio de Janeiro, Verso e Reverso**, que estreara uma semana antes de **O Demônio Familiar**, Alencar tornara-se o centro das atenções da crítica. No **Correio Mercantil**, quatro dias após a estréia de **Verso e Reverso**, Francisco Otaviano fazia uma apreciação da comédia onde chamava a atenção para a capacidade do autor de “traçar com naturalidade e sentimento um retrato da vida e dos feitos da população da capital”.<sup>5</sup> No **Diário do Rio de Janeiro**, Souza Ferreira elogiava esta mesma feição renovadora da composição<sup>6</sup> e mesmo **A Marmota**, que fizera algumas restrições à peça, recomendava aos seus leitores que a fossem assistir.<sup>7</sup>

A crítica da **Marmota**, assinada por Paula Brito, que acumulava os cargos de editor e de crítico teatral naquela folha, deram origem a um pequeno “bate boca” com o

<sup>3</sup> MENEZES, Raimundo de, **Cartas e Documentos de José de Alencar**, São Paulo, HUCITEC, 1977, p.p. 162/163.

<sup>4</sup> idem, ibidem. O pedido foi feito através de uma carta enviada ao Visconde de Sapucaí. A resposta leva a data de 3 de outubro de 1857.

<sup>5</sup> **Correio Mercantil**, 2 de novembro de 1857.

<sup>6</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 28 de outubro de 1857.

<sup>7</sup> **A Marmota**, 2 de novembro de 1857.

**Diário do Rio de Janeiro.** Paula Brito insinuara no seu artigo que Alencar não teria muita certeza do valor artístico de **Verso e Reverso** e que por isto fizera questão de resguardar-se sob o anonimato:

*Ora, se o autor dividava do feliz êxito da sua comédia, e tanto que não a assinou, e nem os jornais e cartazes a deram como dele porque havemos de encarecê-la? não; guardemo-nos para aquela que está por ele assinada - O Demônio Familiar.*<sup>8</sup>

Alencar, então redator-chefe do **Diário do Rio de Janeiro**, fez questão de responder à acusação recriminando aquele tipo de crítica e provocando o seu autor. Segundo ele

*Na Marmota lêem-se algumas palavras que parecem escritas a medo sobre a comédia que se representou no Ginásio, intitulada Rio de Janeiro, Verso e Reverso. O autor do Rio de Janeiro não teme a censura; se a temesse não apresentava ao público a sua obra, e não criticava a dos outros pela imprensa, clara e abertamente como costuma fazer. Também não corre atrás de elogios; para recompensa do seu trabalho basta o acolhimento que lhe deu o público ilustrado, e as palavras animadoras com que o saudou uma das mais belas inteligências do seu país, o Sr. Dr. Otaviano.*<sup>9</sup>

A julgar pelo tom da resposta, o autor de **Verso e Reverso** não precisava temer qualquer investida que viesse da **Marmota**, pois recebera o acolhimento do “público ilustrado” o que, por si só, era suficiente para que se sentisse recompensado. Atribuindo uma nítida superioridade ao julgamento deste público e desqualificando as apreciações de Paula Brito e seu jornal, Alencar acabava por excluí-lo do grupo privilegiado formado pelos autorizados a julgar do valor de uma obra dramática, provocando um clima de animosidade por parte da **Marmota**, clima este que acabou tendo desdobramentos nas discussões sobre **O Demônio Familiar**.

<sup>8</sup> idem, ibidem.

<sup>9</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 5 de novembro de 1857.

Mas, por hora, não nos adiantemos. Afinal **O Demônio Familiar** ainda estava por estrear. No dia 5 de novembro subiu à cena esta segunda comédia de Alencar, enquanto **Verso e Reverso** ainda atraía o público ao Ginásio. A reação da crítica foi imediata. No dia seguinte ao da estréia, o **Diário do Rio de Janeiro** publicou a seguinte nota, na sua “Crônica Diária”:

*Teve lugar ontem no teatro do Ginásio, a primeira representação da comédia original O Demônio Familiar. A representação correu bem e os diversos papéis foram habilmente desempenhados. A sra. Adelaide interpretou com talento o caracter de menina ingênua e travessa, e soube dar toda a graça que pedia essa parte simples e delicada. O sr. Martins na difícil parte de Pedro tirou todo o partido possível dessa personagem tão comum no nosso interior e tão nova no nosso teatro.<sup>10</sup>*

Por mais que possa parecer lacônica para os dias de hoje, este tipo de crítica, comum nos jornais da época, era uma garantia de que a peça continuaria a ser representada. Por exemplo, e em contraste com o que sucedeu ao **Demônio Familiar**, **As Asas de um Anjo** (1858), também de Alencar, recebeu críticas desfavoráveis desde a primeira representação e foi retirada de cartaz com a intervenção da polícia, sendo enviada ao Conservatório Dramático para reavaliação. Apesar de ser um caso raro em que a peça foi retirada de cartaz para ser novamente submetida à aprovação da censura, a causa do seu insucesso foram as críticas desfavoráveis ao seu tema, a prostituição, que foi considerado muito controverso para ser discutido no palco.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 6 de novembro de 1857. Dois dias depois apareceu neste mesmo periódico um aviso de que uma polca fora escrita para homenagear o Sr. Martins e sua atuação na peça. Na quarta representação da comédia, no intervalo entre o terceiro e quarto ato, a orquestra executou a dita polca. Neste mesmo dia aparecia um anúncio no **Diário** dizendo que a partitura da música se encontrava à venda na tipografia do jornal a preço de quinhentos réis.

<sup>11</sup> Logo que foi enviada ao Conservatório Dramático, o censor indicado para julgá-la - Antônio Luis Fernandes da Cunha - requisitou os membros da Mesa do Conservatório para uma censura conjunta, demonstrando que o tema da peça era polêmico para a época. Após a estréia, a peça foi retirada de cartaz por duas semanas. No **Diário** a retirada foi justificada como tendo por causa a doença de um ator. Alencar explicou, alguns dias depois, que ela resultou da acusação de certos espectadores que não suportaram encarar uma das chagas da sua sociedade pela primeira vez nos palcos. No mesmo periódico, apesar dos protestos contra a ação da polícia, desenvolveu-se uma pequena polêmica entre dois polemistas que assinavam “X.P.” e “Saffie”, num total de quatro artigos. A proibição da peça durou até 1868 quando Alencar, então Ministro da Justiça, levantou-a. **As Asas de um Anjo** foi encenada em

Alencar tinha consciência da importância que significava conquistar a simpatia e aprovação dos críticos, e ao fazer a defesa de **O Demônio Familiar** num longo artigo dirigido a Francisco Otaviano, ele reafirmaria esta convicção:

*Minha intenção escrevendo-lhe tão largamente não foi encarecer o que fiz; do contrário quis provar-lhe que, se não fossem as suas palavras e dos nossos colegas, talvez a representação d' O Demônio Familiar passasse despercebida (...)*<sup>12</sup>

O trabalho dos literatos na imprensa influía decisivamente na trajetória de um texto teatral e era preciso angariar a simpatia deste “público ilustrado”. Naqueles idos de 1857, um sucesso no teatro configurava-se após um número pequeno de encenações.<sup>13</sup> É preciso considerar que a pobreza do meio cultural e a conseqüente inexistência de um público numeroso tornava difícil manter uma peça em cartaz por muito tempo. Garantir a aliança da imprensa era, portanto, um elemento essencial dentro deste contexto.

Porém, como o texto nos informa, a questão não era tão complicada quanto possa parecer a princípio, uma vez que os intelectuais tinham a seu favor o fato de serem eles e seus “colegas” os que ocupavam cargos estratégicos nos periódicos da época como críticos, redatores e até mesmo editores. Os jornais e revistas do período estão repletos de textos que permitem identificar uma parcela desta intelectualidade. Sem contar os colaboradores anônimos ou escondidos atrás de pseudônimos, escreveram sobre teatro nos principais jornais da Corte, Souza Ferreira, Leonel de Alencar, Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Moreira de Azevedo e Augusto de Castro, dentre outros.<sup>14</sup>

---

1869, mas não despertou a curiosidade do público e após quatro representações foi retirada de cartaz. Vimos para o assunto AGUIAR, Flávio, *A Comédia Nacional no Teatro de Alencar*, op. cit., p.24 e *Diário do Rio de Janeiro* edições dos dias 23, 24, 28 de junho de 1858. Machado de Assis, em 1866, observou que o maior inconveniente da peça era o assunto que, segundo ele, não deveria ser discutido nos palcos. ( *Crítica Teatral*, op. cit., p.p. 238/247)

<sup>12</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro de 1857.

<sup>13</sup> *O Demônio Familiar* foi um sucesso para a época e teve apenas nove representações.

Na verdade, poucos escritores resistiram à tentação de se tornarem críticos, tradutores, dramaturgos ou até censores do Conservatório Dramático, muitas vezes exercendo estas funções simultaneamente.<sup>14</sup> Esta situação, como já foi citado no capítulo anterior, teve muito de sua origem no fato de que a dedicação à arte e à cultura não tinha uma correspondência direta com o retorno financeiro, situação da qual não escapou Alencar. O seu testemunho no prefácio a *Sonhos D' Ouro* (1872) é elucidativo neste sentido e mostra que já bem próximo do final do século esta situação não mudara substancialmente, apesar da existência de um maior número de livrarias, editoras, gabinetes literários e algumas bibliotecas, que pareciam ir firmando aos poucos as práticas da leitura e da escrita na sociedade fluminense. Segundo as palavras de Alencar,

*Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de suas obras literárias... Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera de suas poderosas faculdades.*<sup>15</sup>

“Passatempo ao espírito”, um diletantismo, esta a imagem que o autor transmite ao leitor da atividade do literato. Entretanto, ainda que esta situação paradoxal vivida por estes homens fosse motivo para constantes lamentações, ela não deixava de ter as suas compensações. E talvez a mais importante delas tenha sido a possibilidade que abriu para a aproximação entre a produção intelectual e o campo político. A prática de subvenções ou do financiamento parcial ou integral de suas publicações pelo Estado e por iniciativas pessoais do Imperador se converteu em um elemento de integração dos letrados no ordenamento político do império.<sup>16</sup> Tais situações, além de promover o prestígio social dos escritores serviram, também, para caracterizar o reconhecimento pelos seus préstimos e, principalmente, para fortalecer uma imagem cada vez mais trabalhada por estes homens

<sup>14</sup> Machado de Assis, por exemplo, exerceu todas elas.

<sup>15</sup> ALENCAR, José de, “Benção Paterna” in *Sonhos D'Ouro*, Rio de Janeiro, Saraiva, 1960. Ver ainda, BROCA, Brito, “A Situação Financeira de Alencar” in *Românticos, Pré-Românticos e Ultra-Românticos*, São Paulo, Pólis/INL, p. 270.

<sup>16</sup> SCHAPOCHNIK, Nelson, “O Fardo dos Homens de Letras” in *Letras de Fundação*, op. cit., p.p. 90/97.

de que a sabedoria era um indício de superioridade e de que eles eram especiais dentro daquela sociedade.

Ao se representarem desta forma ficava-lhes permitido se apresentarem como responsáveis pelos rumos da sociedade e como agentes de reforma política e social. Alencar explicitou exemplarmente esta situação ao afirmar que os intelectuais estavam obrigados a se unir para

*(...) criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição e pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muito ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo.*<sup>17</sup>

A ligação entre saber e poder ficava evidente na idéia de obrigação de união de todos para a execução da tarefa de criar o teatro nacional. E esta missão que os unia tinha, de acordo com o autor, um caráter extraordinário, era uma “obra monumental”, que só poderia ser executada por muitos, mas muitos ligados por um laço comum.

A imagem da confraternidade literária é muito feliz para exemplificar a idéia. Porém, participar desta confraternidade não era fácil, pois os indivíduos que o almejavam deveriam preencher um certo número de requisitos além do fato de ser um letrado e de estar consciente do caráter da missão social que isto representava. Uma certa dose de experiência em comum era um destes pressupostos que caracterizava os literatos enquanto grupo.

Num texto autobiográfico, escrito na década de 1870, Alencar abordaria o assunto. Segundo ele, o tempo em que freqüentou a Academia de Direito de São Paulo foi, para todos os que o viveram, rico de reminiscências. Deste tempo ele guardava a lembrança de dois estudantes do quinto ano, sendo um deles Francisco Otaviano, que na atualidade exercia a alta magistratura. Dono de uma das melhores bibliotecas entre seus

---

<sup>17</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro de 1857.

companheiros de república, Otaviano vivia constantemente enriquecendo-a com novas publicações e permitia que todos a usufruíssem. Desta camaradagem, resultara uma convivência mais estreita entre eles:

*As palestras à mesa do chá, as noites de cinismo conversadas até o romper da alva, entre a fumaça dos cigarros; as anedotas e aventuras da vida acadêmica (...) Depois vinham os discursos recitados nas solenidades escolares, alguma nova poesia de Otaviano, os brindes nos banquetes de estudantes, o aparecimento de alguma obra recentemente publicada na Europa e outras novidades literárias, que agitavam a rotina do nosso viver habitual e comoviam um instante a colônia acadêmica.<sup>18</sup>*

Os laços criados na parceria dos bancos acadêmicos e reforçados numa estreita convivência cotidiana teriam sido os responsáveis pela cumplicidade estabelecida entre eles. E esta noção de cumplicidade, que emerge do texto, nos leva a pensar na existência de grupos dentro deste grupo maior denominado por Alencar de “confraternidade literária”, a qual todos pertenciam ou faziam acreditar pertencer. Não bastava a estes homens a consciência do papel que se atribuíam dentro da sociedade. A camaradagem era fator primordial para a existência e manutenção da cumplicidade que sustentaria estes sub-grupos, nos quais eram “um por todos e todos por um”, parafraseando Paula Brito ao criticar o “artiguista” do **Diário do Rio de Janeiro** em um artigo da **Marmota** no qual o acusava de ter

*(...) uma lei para si e para os seus, e outras para os que lhe são estranhos; e por isso sai em campo com pedras na mão, e com a funda de David para com elas um adversário (sic) que, ao cuidado que lhe merece, pareceria ser por ele considerado como um Goliás, apesar dele não ser notabilidade literária tão vultuosa como o pai das farsas líricas em que se fala de Santos Folgazões.<sup>19</sup>*

<sup>18</sup> ALENCAR, José de, **Como e Porque Sou Romancista**, Campinas, Fontes, 1992, p.42. O texto foi escrito sob forma de carta em 1873 e publicado pela primeira vez em 1893.

<sup>19</sup> **A Marmota**, 20 de novembro de 1857. O termo “artiguista” corresponde ao “articulista” de hoje.

No tom irônico contido na expressão “uma lei para si e para os seus, e outra para os que lhe são estranhos” pode-se perceber claramente a tentativa do crítico de induzir o leitor a pensar na existência daquilo que seria um grupo reunido em torno do **Diário do Rio de Janeiro**, do qual fariam parte Alencar e seus seguidores. As observações de Paula Brito eram provocativas e demonstravam que ele conhecia a origem do “grupo” do **Diário**. Naquele ano de 1857, Alencar ocupava o cargo de redator-chefe daquela folha que tinha como encarregado da sua revista semanal o seu irmão - Leonel de Alencar - e, como articulista, um amigo comum a ambos - João Carlos de Souza Ferreira. Os três tinham em comum o fato de terem sido contemporâneos na Academia de Direito de São Paulo.<sup>20</sup> Seria esta relação íntima entre eles, segundo o redator da **Marmota**, a responsável pela parcialidade da crítica do **Diário** aos trabalhos de Alencar, “cantando-as e decantando-as” pois, “como não há de ser assim!... “veio no Diário”!...”<sup>21</sup>

Além do texto parecer confirmar a importância de uma teia de relações sociais e pessoais para o acesso e participação nos “grupos” que formavam o fechado mundo das letras, ele sugere que a carreira literária pressupunha etapas, hierarquias e diferentes “status”. Para escritores que atingiram “notabilidade literária vultuosa”, a situação deveria ser mais confortável do que para aqueles que ainda eram desconhecidos. E o exemplo concreto destas hierarquias poderia ser encontrado, segundo a **Marmota**, no próprio **Diário**, que tinha como redator-chefe o “pai de farsas líricas em que se fala de Santos Folgões”, numa referência irônica a Alencar e sua ópera cômica **A Noite de São João**.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> ALMEIDA NOGUEIRA, J.L., *A Academia de Direito de São Paulo: Tradições e Reminiscências*, São Paulo, Saraiva, 1977, vol. III, p.p.131,211,240 e vol. II, p. 131.

<sup>21</sup> *A Marmota*, 20 de novembro de 1857.

<sup>22</sup> **A Noite de São João** é uma comédia lírica escrita para a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, criada em 1857 que tinha, dentre outros objetivos, o de encenar uma ópera nova de compositor brasileiro uma vez por ano. Foi publicada em folhetins anônimos às vésperas da estréia de **Verso e Reverso**. O texto trazia erros gramaticais que foram criticados por Paula Brito. Respondendo a Paula Brito, o **Diário** disse serem os erros resultantes do fato de que “a mão (do autor) que errou e não o espírito”. Na sua segunda edição (1860) a ópera sofreu uma revisão por parte de Alencar e foi encenada neste mesmo ano de 1860 tendo como regente Carlos Gomes. No ano seguinte foi reencenada por mais duas vezes e em todas as vezes que subiu ao palco foi muito aplaudida.

Desde que abandonara a atividade regular de folhetinista do **Correio Mercantil** (1855), para a qual fora convidado por Francisco Otaviano e na qual iniciara sua carreira jornalística aos vinte e cinco anos, Alencar fora para o **Diário do Rio de Janeiro** ocupando o cargo de redator-chefe, no qual permaneceu por três anos. Neste período, junto a editoriais e crônicas, iniciou a publicação dos seus primeiros romances. Na verdade, o ano de 1857 foi o da sua arrancada para a fama. No curto espaço de doze meses ele escreveu **O Guarani** e **Cinco Minutos** (ambos publicados em folhetins no **Diário**) e nada menos do que quatro peças teatrais.<sup>23</sup> Ao se afastar do **Correio Mercantil**, suas relações com Francisco Otaviano ficaram abaladas e é possível que, com as duas estréias bem sucedidas no Ginásio, este companheiro dos bancos acadêmicos tivesse se aproveitado da oportunidade para tentar a reaproximação com o antigo colega. A causa do afastamento de Alencar do **Correio Mercantil** foi atribuída, pelo próprio autor, ao fato de um dos seus folhetins, que criticava as especulações financeiras no período, ter sido publicado com cortes. Era o tempo do Ministério Paraná, período conhecido como da Conciliação. O **Correio Mercantil** era uma folha liberal que apoiava o governo, e a publicação de tal folhetim poderia, dentro deste quadro, causar uma situação desconfortável para o jornal.

Para Paula Brito, editor de um dos periódicos de maior circulação da Corte para a época, todos estes fatos deveriam ser bem conhecidos e as suas críticas parecem convergir para este ponto. Entretanto, é importante que se diga que, deixando de lado possíveis exageros deste crítico, ele não era tão desconhecido e sem importância como queria fazer parecer nos seus artigos e esta tentativa de diferenciação em relação ao “grupo” do **Diário** na qual se empenhava poderia ser facilmente percebida como falsa por um contemporâneo mais atento e informado sobre a sua trajetória profissional.

Apesar de não descender das parcelas aristocráticas da sociedade, o que facilitava o acesso aos domínios do jornalismo e em outros da vida pública no séc. XIX, Paula Brito

---

<sup>23</sup> Ver para o assunto DE MARCO, Valéria, **O Império da Cortesã. Luciola, um Perfil de Alencar**, op. cit.; MENEZES, Raimundo de, **José de Alencar: Literato e Político**, op. cit. e VIANNA FILHO, Luis, **A Vida de José de Alencar**, op. cit.

conseguiu, com esforço próprio, passar de empregado da Tipografia Nacional a gráfico compositor do **Jornal do Comércio** alcançando, enfim, a posição de livreiro e editor da **Marmota** nas décadas de 1850 e 1860. Fez também suas incursões pela literatura, mas ficou realmente conhecido como editor e como protetor de jovens escritores que se tornariam famosos posteriormente, como Machado de Assis.<sup>24</sup> Sua trajetória particular era, portanto, reveladora destas mesmas hierarquias que estava criticando.

Em outro artigo, ainda debatendo com o “artiguista” do **Diário**, ele acabaria por entrar em contradição a respeito desta sua insistência em delimitar diferenças entre **A Marmota**, como uma folha sem ligação com qualquer tipo de “panelinha literária” e o **Diário**, como sustentado por um grupo bastante forte:

*A - **Marmota** - não é um jornal sem circulo nem influência, como por ai muita gente supunha (e) está resolvida e decidida a falar bem alto, embora não a escutem; porque - como os tempos se mudam e nós mudamos com eles - e o que hoje é vício amanhã é virtude; se ao presente não contarem com ele, dia virá que a sua coleção será revolvida, como a terra das minas de que se tiram as pequenas particulas de ouro, certos de que nas colunas dela acharão uns o incentivo que desejam, e outros a lição de que precisam.*<sup>25</sup>

Então, não só **A Marmota** teria o seu “grupo” como ele tinha uma característica bastante peculiar: sabia mudar com os tempos. Paula Brito tentava claramente delimitar o espaço de atuação do seu jornal, ao atribuir-lhe uma característica que o tornava superior ao **Diário**, mas entrava em contradição em relação a tudo que defendera até aquele momento.

Por mais que estas discordâncias e desavenças de caráter pessoal ou em torno de questões literárias, da qual **A Marmota** e o **Diário** representam um exemplo, apontem

<sup>24</sup> GONDIM, E.R., **Vida e Obra de Paula Brito**, Rio de Janeiro, Brasiliense, 1975. Ver ainda **Poesias de Paula Brito** com introdução de Carlos Ribeiro, **Biblioteca Nacional**, Setor de Obras Raras; MAGALHÃES JR., Raimundo, **José de Alencar e sua Época**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p.110. Sobre as diferentes procedências sociais dos intelectuais ver NETO, Machado, **Estrutura Social da República das Letras**, São Paulo, Grijalbo/EDUSP, 1973.

<sup>25</sup> **A Marmota**, 24 de outubro de 1857.

para a noção de conflito constante entre estes homens dedicados às letras, pode-se divisar um ponto de consenso que acabou por uní-los: a “obra monumental” na qual estavam empenhados. Tendo em vista tal objetivo comum, as suas desavenças representavam, na verdade, muito mais o choque entre diferentes formas de definição deste projeto no qual a literatura tornou-se “um campo privilegiado de construção do passado, do presente e, principalmente, do futuro da nação”.<sup>26</sup>

Defender a “criação” do teatro nacional tornou-se, neste contexto, parte do projeto maior de definição de uma identidade para a nação. Os letrados que se engajaram nesta tarefa passaram a buscar na e através da dramaturgia a expressão da nacionalidade, e o apelo à criação do “teatro nacional” exprimiu a necessidade de ressaltar o processo de diferenciação da nação em relação à antiga metrópole e às outras nações.

Dentro desta perspectiva, o exercício intelectual foi considerado por eles como resultante do seu padrão de inserção social e como uma atitude política. Como portadores de saber, estes homens procuraram influir no processo de transformação da sociedade, atribuindo a si próprios uma função moralizadora e pedagógica.<sup>27</sup>

Destacando-se dentro da sociedade da qual participavam através de uma posição especial que definiram para si, sua tarefa passou a ser a expressão da “missão” de fundar discursos capazes de forjar a nação e, simultaneamente, de manter a ordem e promover a civilização.

Este mundo que “imaginaram” para si, pairava, por sua vez, sobre os dois polos em que dividiam a sociedade. De um lado, uma massa considerada amorfa, da qual participavam escravos, homens livres pobres e homens sem ocupação definida. De outro, uma elite economicamente dominante, mas culturalmente tacanha, da qual muitos destes literatos descendiam, mas que era preciso transformar e inserir num padrão de “civilização”.

---

<sup>26</sup> PEREIRA, Leonardo, *O Carnaval das Letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do séc. XIX*, Tese de Mestrado, Campinas/UNICAMP, 1993, p.12.

<sup>27</sup> Sobre as aproximações entre a atividade intelectual e a atividade política ver PEREIRA, Leonardo, *O Carnaval das Letras*, op. cit.; SCHAPOCHNIK, Nelson, *Letras de Fundação*, op. cit. e VENTURA, Roberto, *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

As discussões nas páginas da **Marmota** e do **Diário**, além de exemplares destas rivalidades constantes entre os intelectuais e do choque entre diferentes concepções e formas de encaminhamento de um mesmo projeto, chamam atenção para uma outra questão. Esta intelectualidade podia lançar mão do jornalismo como instrumento de divulgação de suas visões de mundo, e por mais que a penetração da imprensa encontrasse um obstáculo na existência de uma sociedade majoritariamente iletrada, o jornalismo e o teatro foram os meios de comunicação de massa mais eficientes de que dispunham. O hábito da leitura em voz alta, disseminado no séc. XIX, poderia em parte compensar o obstáculo do analfabetismo. Em torno do leitor, as mensagens “civilizatórias” emitidas por estes homens poderiam atingir a sociedade, formando-a dentro dos padrões que eles imaginavam ser ideais.<sup>28</sup> Se somamos o papel de importância atribuído ao jornalismo ao do teatro, como canal de iniciação e educação da sociedade, podemos entender melhor a dimensão das discussões sobre teatro que se pretendem formadoras de opinião do segmento social a que se dirige.

Os debates entre **A Marmota** e o **Diário**, que já vinham se desenvolvendo desde as representações de **Rio de Janeiro, Verso e Reverso**, “esquentaram” por ocasião da estréia de **O Demônio Familiar** tendo como estopim as críticas publicadas pelo **Correio Mercantil** e pelo **Diário do Rio de Janeiro** dois dias após a sua primeira encenação.

No **Correio Mercantil**, Francisco Otaviano iniciou o seu artigo confessando a inveja que sentia do autor da peça e explicando porque fora abatido por aquele sentimento: rendia-se ao talento, ao saber e ao empenho criador de Alencar.<sup>29</sup> Segundo ele, tanto a mocidade da época quanto pessoas como ele próprio, escondiam sua inferioridade criativa sob a capa do orgulho. Valendo-se do orgulho como pretexto, todos

---

<sup>28</sup> ALENCAR, José de, **Como e Porque Sou Romancista**, op. cit., p.p. 27/28. Aos onze anos Alencar já era o leitor oficial da família. Sobre esta experiência ele observou que a honra de ser chamado para ler lhe era muitas vezes anunciada a contragosto “de um sono começado ou de um folguedo querido; já naquela idade a reputação é um fardo pesado. Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório (...) Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes de nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio”.

<sup>29</sup> **Correio Mercantil**, 8 de novembro de 1857.

tinham abandonado os primeiros autores que desafiaram o espírito nacional escrevendo para o teatro, mas após esta comédia o orgulho não poderia ser mais uma justificativa já que

*Um jornalista eminente, que não precisava de um florão novo para a sua coroa, veio com a audácia que só inspira o verdadeiro talento arrancar-nos, a uns a indolência, a outros o temor, a todos o pretexto. E não querem os meus cúmplices que, em desespero de causa, ao menos eu manifeste o sentimento de inveja?*<sup>30</sup>

Orgulho, temor, indolência eram, segundo Otaviano, sentimentos que deveriam ser desprezados naquele momento em que a dramaturgia nacional começava a ser reabilitada pelas mãos de Alencar. Audácia era a palavra de ordem para que todos os “cúmplices” arregassassem as mangas e se engajassem na mesma tarefa. A julgar pelo tom da narrativa, a intenção de Alencar fora bem captada por aquele crítico. Respondendo a este artigo, nas páginas do **Diário** alguns dias depois, Alencar aproveitaria a ocasião para reiterar estas observações de Otaviano ao explicar que o fato que o fizera se decidir a escrever para o teatro fora bem pequeno

*(...) e aliás bem comezinho na cena brasileira.*

*Estava no Ginásio, representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da 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 revoltam contra a causa que os 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 fazer corar? Esta reflexão, coincidindo com alguns dias de repouso, criou o Rio de Janeiro (...)”*<sup>31</sup>

<sup>30</sup> *idem, ibidem.*

<sup>31</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 14 de novembro de 1857.

Na fala de Alencar, a indolência a qual se referira Francisco Otaviano aparecia associada à idéia do riso fácil e contagioso. A noção embutida nesta relação era bastante significativa: fora por querer se afastar do “vício” da popularidade, do aplauso fácil, que muitos escritores teriam se negado a escrever para o teatro. Transformando a dramaturgia numa espécie de “primo pobre” da literatura, a popularidade fácil levava o teatro nacional ao abandono, situação que ele procurava fazer acreditar estar associada a uma reação consciente e deliberada por parte dos intelectuais cientes da sua “missão”.

Mais uma vez a questão da popularidade era trazida à tona para discussão e ficamos nos perguntando até que ponto esta popularidade poderia ser considerada tão problemática para os propósitos destes homens, se afinal é ela o objetivo perseguido por todo escritor (mesmo que ele não o explicita) e se ela é uma exigência do próprio contexto, ainda que inicial, de massificação da cultura vivido por eles? É o próprio Alencar quem vai nos encaminhar em direção a uma resposta quando passa a analisar no seu texto a posição de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo na dramaturgia nacional.

Segundo ele, estes dois escritores já faziam parte da história do teatro brasileiro como seus precursores mais famosos, porém suas produções apresentavam alguns problemas que talvez estivessem relacionados com a época em que escreveram. O primeiro deles - Martins Pena - tinha o talento da observação, produzira farsas graciosas e reproduzira, até certo ponto, os costumes brasileiros, porém sem os criticar, visando antes o efeito cômico do que o moral; entretanto

*(...) o desejo dos aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época.*<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *idem, ibidem.*

Martins Pena, então, não se preocupava em produzir uma dramaturgia “formativa” rendendo-se ao gosto pouco apurado da platéia, fazendo-a divertir-se porém sem educá-la. Negando e desqualificando o trabalho daquele dramaturgo que tinha uma afinidade profunda com a produção satírica e cômica da Regência e dos primeiros anos do Segundo Reinado, Alencar procurava ressaltar a superioridade de uma nova escola teatral - a realista -, na qual existia a comicidade, mas não a comicidade popularesca, alheia e desinteressada das questões sociais e descomprometida com os fins morais.<sup>33</sup>

Por outro lado, Joaquim Manuel de Macedo teria incorrido nos mesmos erros de Martins Pena: ele nunca se dedicara integralmente à dramaturgia, escrevendo em alguns “momentos de folga” duas ou três obras que foram representadas com muito aplauso;

*Podemos dizer desse autor o mesmo que do primeiro: sentiu a influência do seu público; se continuasse porém, o Sr. Dr. Macedo tem, bastante talento e muito gosto literário, para que conseguisse pouco a pouco corrigir a tendência popular, e apresentar no nosso teatro a verdadeira comédia.*<sup>34</sup>

Alencar procurava claramente conquistar a adesão de Macedo que, ao contrário de Martins Pena, ainda se encontrava vivo, para as fileiras dos intelectuais identificados com a estética realista. Ao que parece sua tentativa pode ter surtido algum efeito: em alguns dos artigos de crítica teatral escritos por aquele escritor para o **Jornal do Comércio** naquele mesmo ano podemos encontrar um Macedo aparentemente mais sensível à idéia de que o teatro podia ser uma escola de moralização de costumes, mas ainda assim desacreditando das possibilidades futuras do Ginásio, um “teatrinho pequenino, apertadinho e miudinho”, do qual não se poderia esperar triunfos para a arte dramática.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> CANDIDO, Antonio, “Dialética da Malandragem”, op. cit., p. 73.

<sup>34</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 14 de novembro de 1857.

<sup>35</sup> **Jornal do Comércio**, 11 de janeiro de 1857. Ver para o assunto FARIA, João Roberto, “Joaquim Manuel de Macedo: a última adesão” in **O Teatro Realista...**, op. cit., p.p. 158/163..

Enfim, as idéias de Alencar sobre os trabalhos de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo eram bastante claras. Na sua condenação à tolerância e complacência destes dois dramaturgos em relação ao gosto do público, ele reiterava a noção da superioridade dos intelectuais em relação à sociedade como um todo, apontando para a necessidade de conduzi-la através da imposição das idéias construídas e perseguidas pelos literatos como sendo as melhores para o seu futuro.

Através das páginas do *Diário*, Souza Ferreira fazia observações muito semelhantes às de Francisco Otaviano e Alencar sobre este mesmo tema. De acordo com ele, os homens de talento, impelidos pela vocação literária, teriam por vezes levado ao teatro estudos incompletos da vida brasileira, tratando mais

*(...) dos usos ridículos que temos como todos os povos; alguns limitaram-se a duas ou três palavras brasileiras sob o pretexto de darem cor local, e apresentaram-nos censuras engraçadas, lembranças felizes, cenas picantes, é verdade, mas tão nossas como as comédias que traduzimos do repertório do Palais Royal ou do Vaudeville.*<sup>36</sup>

A idéia era a mesma: os usos ridículos e as censuras engraçadas poderiam agradar mais facilmente ao público e passar, supostamente, a impressão de uma comédia de costumes, mas escapavam aos objetivos dos literatos, uma vez que dava ouvidos às falas “populares”, mostrando um outro lado das coisas. Por produzir tal inversão, esta comicidade acabava por anular as fronteiras entre os grupos sociais e criava uma idéia de transgressão, invertendo o significado da ordem e acabando por se afastar da função moralizadora que o teatro deveria ter.

Estas falas nos levam, portanto, a duas conclusões. Além de apontar para uma tentativa de distanciamento entre os literatos e um público sem refinamento necessário para discernir o que seria culto e civilizado, elas indicam a resistência de alguns destes

<sup>36</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de novembro de 1857.

homens de letras à própria popularização da cultura, resguardando-a como um atributo de alguns poucos “escolhidos” dentro da sociedade. Desta forma torna-se possível entender como a popularidade passava a ser vista como um hábito censurável que deveria ser combatido em nome de uma causa maior, a da glória da arte.

Foi com base nesta visão de mundo idealizada que **O Demônio Familiar** foi visto como especial e inovador pelos críticos. De acordo com Francisco Otaviano, esta comédia teria a capacidade de mostrar a parte ridícula e corrupta da sociedade e também a parte respeitável, mas estas partes tinham suas fronteiras delimitadas.<sup>37</sup> A parte corrupta era aquela que não primava pelas paixões nobres, enquanto que a parte respeitável não carregava consigo qualquer sentimento inconfessável. Francisco Otaviano chegava a se preocupar em identificar na peça os representantes desta parte respeitável da sociedade:

*(...) há a mulher honesta que resiste à miséria; há o filho desvelado que beija os cabelos brancos de sua mãe e ampara a inexperiente mocidade de sua irmã; há o homem de sentimentos nobres que não trafica com o seu coração, que se conserva puro e sem mancha, e que em vez de procurar a dissipação do mundo, cultiva as doces afeições da família, as únicas verdadeiras, simbolizadas no sorriso de uma mãe junto do berço e nas lágrimas de uma esposa ao pé do leito.<sup>38</sup>*

Para o leitor que havia comparecido ao espetáculo de estréia, estas referências poderiam ser facilmente identificadas: os “respeitáveis” eram os membros da família de Eduardo, personagem inspirada nas elites dominantes. Logo a seguir, o crítico passava a definir no seu texto aquela que denominou de parcela ridícula e corrupta da sociedade. Ela era representada por dois tipos necessários ao enredo que teriam sido, segundo ele, corretamente criados e trabalhados pelo autor. Um deles era apenas ridículo; o outro era perverso, e o que é mais

<sup>37</sup> *Correio Mercantil*, 8 de novembro de 1857.

<sup>38</sup> *idem*, *ibidem*.

*(...) perverso sem o saber, sem o querer, como por instinto, como por desejo de fazer o bem! O primeiro é o moço rico, que viajou, e das viagens só aprendeu a desgostar de seu país; o segundo é esse ente criado como mimo, no seio de nossas casas, a quem se tolera, por seu nascimento desgraçado, mais do que a um filho, até convertê-lo em um demônio familiar.*<sup>39</sup>

Alfredo, o “afrancesado” e Pedro, o escravo, eram o retrato do ridículo, do perverso e dos maus sentimentos. Colocando Alfredo, rapaz de família de posses e de um nível social elevado, no mesmo plano que o escravo, Alencar procurava resolver, segundo Otaviano, duas questões cruciais da peça a um só tempo: identificar os dois maiores obstáculos que via para a transformação da sociedade - a escravidão e a falta de espírito patriótico -, apontando para a necessidade de sua superação. Dividindo as personagens a partir deste modelo e encaminhando a trama através de um movimento aceitável dentro dos padrões defendidos por ele e seus “cúmplices”, o autor conseguira, simultaneamente, reforçar a imagem do letrado (uma vez que sua obra procurava intervir sobre determinadas práticas sociais) e indicar a via de acesso para atingir a civilização e o progresso. E era justamente este comprometimento com idéias reprodutoras de padrões de exclusão de uma elite intelectual, que produzia aquilo que Francisco Otaviano considerava a presença da moralidade na trama.

Que o público não tivesse percebido na peça algumas passagens magníficas não era surpresa, prosseguia, e por isto alguns diálogos teriam passado sem aplausos pois, de ordinário, as platéias só reagem aos gestos ou frases que excitavam facilmente o riso; mas, mesmo assim, a platéia teve o seu momento de emoção “ao aplaudir com usura” no fim da noite.<sup>40</sup> Nestas observações finais, Francisco Otaviano reiterava a necessidade de intervenção dos intelectuais nas formas de manifestação de um espectador que ria e aplaudia sem consciência da extensão de tais atos, demonstrando a indiferença e o

---

<sup>39</sup> *idem, ibidem.*

<sup>40</sup> *idem, ibidem.*

menosprezo destes intelectuais pelo comportamento independente de um grupo que demonstrava, através de tais atitudes, não ser o simples espelho das suas visões de mundo.

Inevitável é deixar de comparar esta atitude de Francisco Otaviano em relação ao riso “fácil” com as opiniões de Alencar sobre a difícil tarefa de fazer rir, não pelo dito espirituoso mas

*(...) pela graça da observação delicada. Mas o nosso público, não por sua culpa, sim pela nossa e pela de todos, não está ainda muito disposto a favor desta escola; ele prefere que aquilo que se representa seja fora do natural; e só aplaude quando lhe choca os nervos, e não o espírito ou o coração. Eu sabia isto, eu via constantemente nos nossos teatros as peças que eram mais aplaudidas, e podia por conseguinte (sic) esse gosto, e visar a muito aplauso e muita risada.*<sup>41</sup>

Não tendo como objetivo primeiro o riso e sim a reprodução dos costumes e a depuração dos “vícios” da sociedade, a comédia realista muitas vezes se assemelhou ao drama. Vislumbrando no palco um espaço para a propagação de um comportamento supostamente “civilizado”, Alencar aproximava-o da tribuna e da imprensa. Em função desta aproximação, as críticas ao ato de fazer rir passavam a definir as bases do modelo de teatro que deveria substituir o existente até então e o riso tornava-se uma coisa séria. Partindo desta premissa, sua conclusão era previsível: o dramaturgo deveria encontrar a forma de provocar na platéia o “verdadeiro riso”. E nesta necessidade de mudar o perfil da platéia pode-se perceber o mecanismo de construção de uma imagem unívoca de comportamento para os espectadores.

Para a decepção de Alencar, este comportamento ainda estava longe de ser uma atitude disseminada entre as platéias e dependia da decisão dos literatos de se debruçarem sobre esta difícil tarefa. Uma vez que o esmero e o gosto ainda inexistiam, continuava, preferira, “como sua consciência e seu gosto aconselhavam”, ser aplaudido por aqueles

---

<sup>41</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 14 de novembro de 1857.

que sabiam o que era uma comédia.<sup>42</sup> Neste sentido reconhecia que fora feliz, pois o público “ilustrado” fora mais benévolo e receptivo do que esperava. Pela reação positiva do meio intelectual, o autor acreditava ter feito um bem,

*(...) porque os que vierem depois não hão de lutar com a prevenção que eu tinha contra mim; e acharão o público disposto a aceitar a comédia como ela é.*<sup>43</sup>

Alencar procurava revestir a sua decisão de escrever para o teatro com uma aura de audácia e passava a desenvolver no seu artigo uma análise sobre a atuação do Ginásio, dando destaque ao seu empresário que, segundo ele, demonstrava ter o tato e o discernimento necessários para a escolha do repertório, aproveitando-se também da ocasião para conclamar os artistas daquela companhia a aderirem à causa maior de “criar” o teatro nacional. Deixando claro que a participação dos artistas e dos empresários deveria se resumir à atitude de abrir mão do “fogo-fátuo que brilha nas noites de vigília (...) que a esperança chama a glória”, aceitando que os dramaturgos, “aqueles que Deus marcou com o sol da inteligência”, os conduzissem, Alencar reforçava mais uma vez o critério de separação entre estes indivíduos e os letrados. Demonstrando acreditar sinceramente neste tipo de representação, este escritor acabava por delimitar, por mais uma vez, os espaços de atuação dos letrados, apontando para a necessidade de incorporação da parcela inculta da sociedade, transformando estes “iluminados” nos principais sujeitos do processo de comunicação cultural.

A atitude de indiferença com o público, por não reconhecer nele uma instância autorizada a emitir julgamentos sobre uma composição dramática, também estava presente no artigo de Souza Ferreira, no qual este crítico fazia questão de esclarecer que não se guiara pelo gosto das platéias e nem se indagara o que ela queria: fora aos seus “iguais”

---

<sup>42</sup> idem, *ibidem*.

<sup>43</sup> idem, *ibidem*.

que se dirigira e pelo seu julgamento que se orientara.<sup>44</sup> A presença recorrente nestes textos da idéia de superioridade de um público ilustrado denota que, acostumados a discutir entre si, estes homens não se preocupavam em procurar entender a lógica do grande público, mas sim em transformá-la dentro de padrões idealizados, acabando por mostrar que ainda estavam despreparados para o diálogo cultural, pelo menos da forma como acreditavam, isto é, sem tensões e sem conflitos.

Entretanto estas questões trabalhadas até então não foram as únicas abordadas pelos críticos em relação ao **Demônio Familiar**, tendo sido Souza Ferreira o primeiro a abordar uma questão nodal da peça: a alforria de Pedro no final da trama. Segundo ele, aquela comédia de Alencar reproduzia “verdadeiramente” a vida da família brasileira da época e de um triste legado que ela recebera dos seus antepassados - a escravidão. Se por longo tempo o hábito, a indolência e o desinteresse encobriram a fonte do mal que ela representava para a sociedade, na atualidade todas as “inteligências” estavam unidas para resgatar a culpa do passado.<sup>45</sup> Fora por um ato de compaixão que o escravo fora chamado para perto do senhor, mas o que fora compaixão para as gerações anteriores se transformara em motivo de vergonha para as gerações atuais, pois quando as necessidades destes novos tempos

*(...) obrigaram-nos a olhar para as coisas de nossa terra, quando nos lembramos do futuro a que devíamos conta, os mais firmes, os primeiros em ilustração, em patriotismo, lançando os olhos em roda tremaram: o escravo pareceu-lhes um mal irremediável, formava parte da família brasileira. Não nos envergonhamos, nós, os homens de hoje; o sentimento que arrastou nossos pais foi belo, foi talvez o mais belo de quantos animam o coração humano, porque foi a compaixão. Hoje todas as inteligências, todas as vontades se unem, porfiam em resgatar a culpa do passado. Destruamos para sempre o cancro que nossa incúria deixou crescer tanto.*<sup>46</sup>

Souza Ferreira justificava a escravidão com um argumento filosófico que transformava a compaixão no elemento que estabelecera historicamente o direito de escravizar. No entanto, o problema político também saía enfatizado de suas palavras, uma

<sup>44</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 8 de novembro de 1857.

<sup>45</sup> *idem*, *ibidem*.

<sup>46</sup> *idem*, *ibidem*.

vez que este mesmo ato de compaixão era visto como o causador de um “mal irremediável” à família brasileira, transformando-se num obstáculo que impedia a formação da nação e o progresso social. E após tal denúncia a respeito dos males provocados pela escravidão o autor se preocupava em afirmar que “hoje todas as inteligências” deveriam estar voltadas para a destruição deste “cancro” que a inércia permitira que tomasse proporções tão avultadas. A sua proposta de solução pressupunha um ato de transformação no qual a razão era o instrumento que possibilitava o reconhecimento do mal e, conseqüentemente, da necessidade da sua remoção resolvendo, ao mesmo tempo, o problema de consciência e permitindo que os proprietários mantivessem nas suas mãos as rédeas da situação. Neste “brado da geração atual” Souza Ferreira via

*(...) o belo e nobre pensamento que inspirou o autor do Demônio Familiar. Assim considerada, a comédia do Dr. José de Alencar reúne a beleza de uma composição dramática digna dos maiores elogios, todo o merecimento de uma boa ação.*<sup>47</sup>

Visto sob o prisma da regeneração da sociedade e reafirmando a tarefa do intelectual em tal ação reabilitadora - os mesmos elementos privilegiados pelo enredo da comédia -, era de se esperar que a questão da liberdade do escravo, tal como fora proposta por Alencar, só pudesse ter sido simpática àquele crítico.

Dois dias após a publicação deste artigo, **A Marmota** ocupou toda a sua primeira página com uma crítica assinada por Paula Brito na qual foram feitas observações muito divergentes das do **Diário**.<sup>48</sup> Neste texto, o primeiro elemento comentado pelo autor foi o protagonista da trama. Paula Brito começou por levantar a hipótese de que o demônio de Alencar tinha alguma coisa de Fígaro, do **Barbeiro de Sevilha**. Segundo ele, tanto Pedro como Fígaro eram ardilosos, astutos e colocavam tudo à sua volta em situação de alvoroço; tanto um como o outro tinham a capacidade de tramar e destramar fazendo com que todos os outros personagens envolvidos nas tramas das quais participavam fossem

<sup>47</sup> *idem, ibidem.*

<sup>48</sup> **A Marmota**, 10 de novembro de 1857.

movidos pelos arames que eles puxavam. Insistindo nas semelhanças entre os dois personagens, Paula Brito acrescentaria:

*(...) Pedro, o Demônio Familiar, é o Figaro, como dissemos, porque mudadas as condições, mudadas a cor, mudadas as profissões, os trajes, etc., Figaro é Pedro, e Pedro é Figaro, tanto isto estava na mente do autor que lá vem na comédia um pedaço da catavina do Barbeiro cantada por Pedro, o protagonista.*<sup>49</sup>

Entendida como uma insinuação de plágio, a observação provocou reações exaltadas no **Diário**, onde Leonel de Alencar, mesmo se declarando suspeito para emitir qualquer comentário, uma vez que assinava “com o mesmo nome do autor da comédia”, não resistiu à tentação de dizer que esta afirmação da **Marmota** não tinha qualquer fundamento, e partindo de quem partira não tinha “a força de influir nem nas inteligências mais fracas”.<sup>50</sup> Souza Ferreira, por sua vez, além de considerar a insinuação engenhosa, afirmava que:

*(...) É exata também a semelhança que achou a Marmota entre Pedro e Figaro; um moleque, o outro um homem livre; um é criado, o outro um barbeiro; um tem quatorze anos, o outro mais de vinte; um é a malícia da infância, o outro a perversidade do crime. Apesar disto porém parecem-se muito!...*<sup>51</sup>

Insistindo em observações que diziam respeito às condições de cor, idade e nível social das personagens, Souza Ferreira altaneira e ironicamente respondia às acusações de plágio: Paula Brito não entendera nada!

Esta mesma questão da semelhança entre as personagens foi recolocada por Machado de Assis anos mais tarde, porém ele, com sua argúcia habitual, observou que o “demônio da comédia, o moleque Pedro é o Figaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e políticas”.<sup>52</sup> Machado percebeu ser a ópera a música de fundo que

<sup>49</sup> idem, *ibidem*.

<sup>50</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 11 de novembro de 1857.

<sup>51</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 10 de novembro de 1857.

<sup>52</sup> ASSIS, Machado de, “O Teatro de José de Alencar” in **Obra Completa**, Rio de Janeiro, Aguilar, 1962, vol. III, p. 871. Texto originalmente publicado em 1866.

acompanhava a ação da peça, tanto é que Eduardo quando pensava em divertir Carlotinha, pensava na ópera em primeiro lugar.<sup>53</sup>

Esta relação tão próxima com o teatro lírico não deveria causar estranhamento aos freqüentadores dos teatros do Rio de Janeiro na década de 1850, dentre os quais, como já tivemos oportunidade de observar, até “partidos” se formavam em torno dos cantores líricos, figuras celebradas na vida carioca através da crônica jornalística.<sup>54</sup> E Machado justificava tal interpretação: para ele, uma obra para ser do seu tempo, “deveria refletir uma certa quantidade de hábitos externos e costumes da sociedade, e era isto o que não esquecera o autor de *O Demônio Familiar*.”<sup>55</sup> Era, portanto, como resultado da integração da dimensão social ao enredo que este escritor via a relação de proximidade com o teatro estabelecida por Alencar através da personagem Pedro, e não como plágio.

Mas Paula Brito viu nesta associação não apenas um plágio como procurou argumentar a partir deste ponto de vista:

*(...) Pedro, crioulo, capadocio, sabendo cantar catavinas do Barbeiro, falando italiano (...) não sabe dizer - Eu faço, eu quero, eu vou, etc., diz sempre Pedro faz, Pedro quer, Pedro vai, etc.. de modo que esta repetição de seu nome sempre, sempre, e em tudo, dói por fim ao ouvido do espectador (...) outras vezes raciocina, mordisa, cita anexins, e faz e diz tudo o que lhe parece e que esqueceu ao demo!*<sup>56</sup>

Tentando ressaltar tais aberrações, Paula Brito insistia naquilo que para ele fora o maior erro cometido pelo dramaturgo - a não integração da dimensão social ao enredo -, pois ao considerar o processo de influência de Fígaro sobre Pedro, Alencar teria trazido à luz um tipo de reflexão sobre a sociedade brasileira que não era um retrato de seus costumes.

Imaginemos, porém, que Paula Brito não estivesse equivocado no seu comentário, isto é, que Pedro era realmente um plágio de Fígaro. Visto desta forma, o seu

<sup>53</sup> *Demônio Familiar*, op. cit, p. 9.

<sup>54</sup> ALENCAR, José de, *Ao Correr da Pena*, São Paulo, Melhoramentos, 4ª edição, s/d. Ver folhetim de 12 de novembro de 1854.

<sup>55</sup> ASSIS, Machado de, “O Teatro de José de Alencar”, op. cit., p. 871.

<sup>56</sup> *A Marmota*, 10 de novembro de 1857.

artigo deixa passar uma impressão no mínimo intrigante. Convivendo com literatos familiarizados e/ou engajados com as propostas do teatro realista e dedicando-se a escrever artigos de crítica teatral para o seu periódico, não deveria ser desconhecido para este crítico o fato de que a essência do “daguerreótipo moral” inaugurado por Dumas Filho, na França, e perseguido pelos seus seguidores no Brasil, residia em tirar partido da tensão entre o real e o ideal, apontando para as contradições existentes entre a reprodução dos costumes e as exigências da moralidade.

As comédias realistas francesas trabalharam constantemente com estas tensões e os dramaturgos se empenharam em reproduzir a realidade, mas procurando sempre um assunto de interesse social para ser discutido. Ao colocá-lo em cena, o autor procurava criticá-lo ressaltando o que tinha de pernicioso para a sociedade e propunha soluções para o espectador, normalmente uma saída moralizante, proposta pelo *raisonneur*. Sendo assim, ao criar uma personagem como Pedro, Alencar teria conseguido consignar nela este ideal, ou seja, a ambição de fundir a defesa de uma tese com o quadro de costumes, o que significa dizer que, mesmo que tivesse sido um plágio, o seu objetivo teria sido alcançado.

Machado de Assis, no mesmo artigo citado anteriormente, chamaria a atenção para o fato de que a introdução de Pedro em cena oferecia obstáculos ao autor dos quais era preciso escapar por meios hábeis e seguros: urgia apresentar ao espírito do espectador o intrigante doméstico sem fazê-lo odioso e repugnante. Enfim, Machado estaria alertando para o fato de que a introdução de Pedro na trama apresentava duas dificuldades ao dramaturgo: uma da personagem, outra do assunto.<sup>57</sup> Me parece que aí reside o ponto central da análise de Paula Brito. A sua insistência na inverossimilhança do protagonista trazia consigo o objetivo de criticar o assunto escolhido para a história e, principalmente, o tipo de moralidade que o autor propunha ao abordá-lo. Sugestivamente Paula Brito enveredava por este caminho ao analisar o desfecho da peça, tentando mostrar porque, na sua opinião, ela não tinha um fim moral:

---

<sup>57</sup> ASSIS, Machado de, “O Teatro de José de Alencar”, op. cit., p. 871.

*Permita agora o autor que lhe pergunte: como é que Eduardo sabendo já quem era seu moleque, não viu logo que toda essa confusão de intrigas em que ficou sua casa a arder, era obra dele? (... porque Eduardo) não se exaspera, ouve a confissão do negro com cara de riso, com inacreditável impassibilidade?*<sup>58</sup>

Fora, então, por querer discutir no palco a todo custo a questão da alforria que Alencar acabara por trabalhá-la de forma imprópria, fazendo com que resultasse em algo inverossímil. É importante que se diga que apesar das críticas de Paula Brito em relação à alforria dada a Pedro, não houve de sua parte um posicionamento explicitamente contrário à emancipação durante o desenvolver da argumentação, e se ele não o fez, foi por um único motivo: a sua intenção não era posicionar-se nem a favor nem contra a emancipação, mas sim discutir se aquela maneira de conceder a liberdade proposta pelo autor seria a forma ideal de fazê-lo. E esta preocupação ele explicitou no seguinte parágrafo:

*(...) Pedro, um rapaz de má índole, fonte de imensos males que, se não se ajuntasse o combustível para que tudo ardesse um dia, tem, dada por seu senhor, envergonhado, ludibriado por ele, o prêmio, o melhor e maior dos prêmios que se pode, que se deve dar a um bom escravo, ao ente do coração bem formado, qual seja - a liberdade.*<sup>59</sup>

Paula Brito fora incisivo: o escravo que Alencar concebera, personificava a transgressão da norma, a irregularidade possível dentro do seu estado, por ser um rapaz de má índole que ludibriava e envergonhava a seu senhor. Não bastasse a existência da má índole, resultante de sua natureza bárbara, a tolerância de Eduardo fora o agravante necessário para tornar-lhe um “mal escravo”. Necessidade de obediência para o escravo, necessidade de se fazer obedecer para o senhor: este, de acordo com o crítico, o único caminho possível para a liberdade. O objetivo didático e político contido nas suas observações aparecia com muita clareza: ao relacionar liberdade e prêmio, ele situava as relações de dependência no domínio da ordem e da “civilização”.

<sup>58</sup> A Marmota, 10 de novembro de 1857.

<sup>59</sup> idem, ibidem.

A defesa da idéia do procedimento esperado de um senhor ganharia maior grau de importância na sua argumentação quando, a partir de um determinado momento, começava a discutir se a liberdade outorgada a um mal cativo consistia num bem ou num 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 de sua casa, o juiz competente para punir as faltas para premiar o merecimento de seus subordinados? Podendo fazê-lo, (...) como significação da pureza de seus sentimentos: porque não o fez? porque priva disso o seu auditório? Se Eduardo tivesse corrigido a seu escravo, teria o prazer de vê-lo depois homem de bem (...) e então a liberdade seria um freio para ele, para aquele que, lançado na sociedade como liberto, ia gozar das regalias que as leis do país o fazem compartilhar lembrando-se, e fazendo lembrar aos mais, que isso fora o prêmio de seus bons serviços: entretanto que assim como o Sr. Dr. Alencar o fez, a liberdade não é para Pedro mais do que uma licença (...) Note o autor da peça que falamos assim da liberdade, aceitando as coisas como as nossas leis e a sociedade o exigem.<sup>60</sup>*

Liberdade como prêmio por bons serviços e como freio para o futuro liberto: Paula Brito não poderia ter sido mais explícito para reproduzir no seu texto a lógica de dominação senhorial-escravista de sua época. A possibilidade de ser alforriado por bons serviços deveria ser o coroamento de condições anteriormente satisfeitas pelo escravo, antes mesmo de sonhar com a liberdade. Obediência, fidelidade, humildade seriam os pressupostos necessários ao “bom escravo”, nos termos que o senhor o modelava, para ser liberto. Pedro, porém, tornara-se o protótipo da insubmissão e da desobediência e por não preencher os requisitos necessários que o tornariam merecedor da liberdade, ele usufruiria dela de forma licenciosa, abusando das regalias que as leis o permitiriam gozar quando livre.

Se por um lado o crítico reproduzia impecavelmente no seu artigo as fórmulas comuns às cartas de alforria do séc. XIX, por outro descrevia as duas dimensões do que deveria ser um liberto - homem livre e homem de bem - definindo a liberdade recebida das mãos do senhor de forma solene.

---

<sup>60</sup> *idem, ibidem.*

E assim como seriam a fidelidade e os bons serviços que fariam do futuro liberto um homem de bem e um elegível para a liberdade, esta liberdade não poderia romper os vínculos de trabalho e dedicação anteriormente criados. Sendo assim, a liberdade só teria sentido se proporcionasse a continuidade destes laços, se transformando em freio e não em licença. E note-se: tudo isto ele o fazia segundo as exigências “da lei e da sociedade”.

A liberdade como castigo, tal qual Alencar propusera na peça, tinha conseqüências desastrosas, segundo Paula Brito: rompia os laços morais que ligavam o escravo ao senhor. Mas o que aquele crítico não entendia (ou fazia não entender) era que, tendo tudo para encaminhar o enredo desta maneira, o autor enveredara por outros caminhos.

No dia 11 de novembro, o **Diário** transcreveu na seção “Comunicações” uma resposta anônima à **Marmota**, na qual foram retomadas as acusações de plágio e, em tom provocativo, o seu autor reescreveu o final da comédia, baseado nas observações de Paula Brito:

#### *Cena Final*

*O Protagonista (a Pedro): Tu és um patife, um sem vergonha! (para as visitas) Meus senhores, dê-me licença, vou lá dentro dar uma sova neste moleque para que ele não faça enredos.*

*Eis um final que entusiasmaria: oh! o crítico tem razão. Aquele final é eminentemente imoral! Dar a liberdade a uma cria da casa que não se tem ânimo de vender! Onde se viu isso, meu Deus! Só nas comédias.<sup>61</sup>*

Paula Brito entendeu tal alusão como uma forma de o escritor anônimo escapar do problema central da discussão e de evitar o confronto direto. A questão, insistiria ele, não estaria em discutir se a liberdade seria ou não imoral, mas se aquela liberdade, dada como castigo, tinha um sentido moral.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 10 de novembro de 1857.

<sup>62</sup> **A Marmota**, 12 de novembro de 1857.

Sem dúvida que o tema era polêmico e não deveria causar estranhamento que se procurasse evitá-lo. O próprio Paula Brito diria que pessoas qualificadas e habituadas a se empenhar em tais discussões haviam se comprometido a lhe dar suas contribuições, mas acabaram por não fazê-lo, por não querer discutir com as armas e no terreno escolhido pelos “amigos” de Alencar: “eles confessam que têm medo”!<sup>63</sup>

Exceto os artigos trabalhados neste capítulo, não foram localizados outros que se referissem ao assunto nos periódicos pesquisados para o período, a não ser uma ou outra alusão ligeira à “miscelânea de observações extravagantes” publicadas na *Marmota*, mesmo assim todas no *Diário*.<sup>64</sup>

Há, porém, um fato concreto: o desfecho da peça foi plausível para alguns, o que implica em dizer que seu significado pode ser captado pelas pessoas aos quais ele foi dirigido ou, pelo menos, por algumas delas. Por outro lado, há de se reconhecer que as colocações de Paula Brito não foram despropositadas, principalmente se levamos em consideração suas semelhanças com as representações da época sobre a alforria nas quais o ato de manumitir não se limitava a uma questão de direito de propriedade, mas implicava também num ato de conteúdo essencialmente moral.<sup>65</sup>

O que sugiro, ao ressaltar esta idéia é que, ainda que esta representação não fosse compartilhada por todos, parece que ela tinha força suficiente para obrigar o uso dos seus códigos para ser entendida. Sendo assim, por que Alencar escolheu um caminho que suscitava leituras tão conflitantes? Afinal, por que para alguns sua proposta pareceu convincente enquanto que para outros pareceu escandalosa?

Para tentar responder a tais questões, vamos recorrer mais uma vez à sutileza de Machado de Assis. Para ele, o significado que Alencar quis dar a peça não tinha um caráter de demonstração e ultrapassava a pura reprodução de uma certa quantidade de hábitos e usos peculiares da sociedade. O autor teria aplicado o dom da observação a uma ordem de idéias mais elevadas e por isto sua comédia tinha um caráter social muito forte:

<sup>63</sup> *idem*, *ibidem*.

<sup>64</sup> Algumas referências esparsas ao assunto foram encontradas nos dias 11 e 13 de novembro e 24 de outubro de 1857 no *Diário do Rio de Janeiro*.

<sup>65</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da, *Negros Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p.81.

*(...) os deveres e as paixões na poesia dramática não se traduzem por demonstração, mas por impressão. Quando o Sr. José de Alencar trouxe para a cena o grave assunto da escravidão, não fez inserir na sua peça longos e folgados raciocínios contra a fatalidade social: imaginou uma situação, fazendo atuar nela os elementos poéticos que a natureza humana e o estado social ofereciam; e concluiu esse drama comovente que toda a gente de gosto aplaudiu.*<sup>66</sup>

Se é que entendo as considerações de Machado de Assis, o objetivo de Alencar foi provocar no espectador uma determinada reação. Sendo assim a própria situação que ele trazia para o palco seria a responsável pela conclusão a que a plateia deveria chegar.

Minha hipótese é que este efeito do qual fala Machado, o autor o conseguiu quando dissociou afeição e posse. Ao realizar esta separação, a alforria passou a ficar vinculada à razão, isto é, ao esclarecimento do senhor que, convencendo-se dos males provocados pela escravidão, optava por conceder espontaneamente a liberdade a seu cativo. Vista sob este ângulo, a liberdade passava a ser mais uma questão de esclarecimento do senhor do que de merecimento do escravo.

Da mudança operada por esta dissociação surgia uma transformação: o que antes era um ato vinculado ao sentimento se transformava num ato vinculado à razão. Desta forma, a proposta do dramaturgo não deixava de ser ousada, pois pressupunha a reordenação dos valores da sociedade em conformidade com as “luzes” do século.

Manuela Carneiro da Cunha<sup>67</sup> chamou a atenção para o fato de que os autores brasileiros ou faziam parte da classe dominante ou escreviam diretamente a intenção da mesma. As suas especulações ideológicas estariam, portanto, próximas dos centros de decisão, mesmo que representassem uma minoria. É dentro desta conexão com o poder que se poderia avaliar a repercussão positiva da peça por uma parte da crítica. Por mais que pudesse ter sido uma postura restrita ou isolada, a idéia de afeição dissociada de posse, ponto de partida para o desfecho de **O Demônio Familiar**, não parece ter sido um fenômeno desconhecido para a sociedade brasileira do séc. XIX. Segundo observações da

<sup>66</sup> ASSIS, Machado de, “O Teatro de J. Manuel de Macedo” in *Obra Completa*, op. cit., p. 871.

<sup>67</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da, *Negros Estrangeiros...*, op. cit., p. 34. Richard GRAHAM chama a atenção para a mesma questão ao identificar a influência dos interesses da classe dos proprietários no processo de produção cultural no Brasil do séc. XIX. (*Patronage and Politics in Ninetenth-Century*, Stanford University Press, California, 1990, p. V.)

mesma autora, os escravos domésticos formavam uma categoria que parece ter tido maiores oportunidades para receber sua alforria. Por usufruírem de uma convivência mais íntima com seus senhores, tinham sua liberdade dependente das boas relações que mantivessem com eles. Seria de se esperar, portanto, que sua liberdade fosse gratuita ou sem condição suspensiva. No entanto, a afeição poderia ter efeitos contraditórios: gostar de um escravo não levava forçosamente a pensar em conceder-lhe a liberdade. Muitas vezes a afeição poderia tornar-se um complicador para o acesso à alforria, exigindo do escravo maiores esforços e arranjos com outras pessoas para alcançá-la.

Levando-se em consideração estas observações, acredito entender melhor as intenções de Alencar ao colocar o seu protagonista dentro desta categoria específica. Tendo em vista mostrar a corrupção que a proximidade com o escravo operava na vida do senhor e querendo apontar para a necessidade do esclarecimento deste senhor para o seu próprio bem, sua trama precisava estar montada de tal forma que os espectadores pudessem acreditar nela. Nada mais persuasivo do que optar por recriar no palco a relação entre um senhor e uma “cria da casa”, na qual a noção de afeição associada à de posse poderia ser facilmente reconhecida pelo público. Partindo de uma situação tão próxima da realidade, restava-lhe apenas organizá-la de tal forma que se tornasse plausível para as pessoas que assistissem ao espetáculo, e este efeito ele o conseguiu pela inversão do socialmente aceito e estabelecido.

Fora este possível excesso de criatividade, sua concepção sobre a liberdade estava de acordo com as normas da sociedade, pois a alforria continuava a ser um assunto privado do senhor, e uma vez eliminado o elemento subversivo - o “demônio familiar” - tudo retornaria à uma lógica de dominação na qual era aceitável, e até desejável, a manutenção dos laços de dependência após a manumissão.

Dois meses após a estréia de **O Demônio Familiar**, escrevendo o editorial do **Diário**, Alencar expressou estas mesmas idéias, chamando a atenção dos leitores para os perigos que a aglomeração de escravos nas cidades poderia provocar para a população e concluía que, na atualidade,

*(...) Estamos convencidos que todos os brasileiros desejam sinceramente o dia em que, bastante fortes e bastante civilizados, possamos sem abalo e sem grande sacrificio cortar de um golpe esse abuso que nos legaram nossos pais, e que a necessidade tem até hoje, não justificado, mas atenuado (...)*<sup>68</sup>

O autor entendia a escravidão como um obstáculo à civilização e ao progresso, porém a sua eliminação deveria resultar de um processo governado por leis próprias cujo sujeito seria a coletividade nacional. Este processo, por sua vez, não deveria ser forçado pois, afinal, tudo tinha o seu tempo! Estabelecendo uma distância entre os campos político e filosófico, ficava-lhe permitido defender a idéia de que haviam reformas que o espírito previa em um futuro remoto enquanto que, no presente, a necessidade combatia por prejudiciais. Daí concluir que a abolição só deveria ocorrer quando a sociedade se sentisse bastante forte e civilizada para tomar tal decisão.

São estas mesmas idéias que vamos encontrá-lo defendendo em 1867, através dos panfletos políticos intitulados “Novas Cartas de Erasmo”.<sup>69</sup> Três das seis cartas que compõem esta série foram dedicadas à escravidão. Nelas Alencar defendeu, de forma mais sistematizada, os mesmos argumentos que estão presentes no **Demônio Familiar** e no editorial do **Diário**. Para ele, apenas pelo aumento da população livre que o trabalho escravo desapareceria espontaneamente da sociedade, assim como ocorrera com a Inglaterra e a França, que não aboliram a escravidão de suas colônias antes de sua população livre se encontrar em superioridade numérica em relação à população escrava. No Brasil, por falta de estatísticas seguras, qualquer um que defendesse a idéia de emancipação dos escravos sem levar em consideração este dado, estaria legislando sobre o desconhecido. Por isto considerava a filantropia européia hipócrita, uma vez que fora para “alimentar” o grande estômago da Europa que a escravidão fora ressuscitada na América. E eram estes mesmos europeus que agora se diziam defensores da liberdade da raça negra, não levando em consideração os problemas econômicos e sociais que tal liberdade súbita e impensada poderia trazer para o país.<sup>70</sup> Da forma como o problema se apresentava na atualidade:

<sup>68</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 4 de janeiro de 1858.

<sup>69</sup> ALENCAR, José de, **Novas Cartas Políticas de Erasmo**, Rio de Janeiro, Tipografia de Pinheiro, 1867.

<sup>70</sup> *idem*, p.p. 24/26.

*Rompa-se este freio (que a escravidão representa) e um sopro bastará para desencadear a guerra social, de todas as guerras a mais rancorosos. Como todas as instituições sociais que tem radicação profunda na história do mundo e se prendem à natureza humana, a escravidão não se extingue por ato de poder: e sim pela caducidade moral, pela revolução lenta e soturna das idéias. É preciso que se seque a raiz, para faltar às idéias a seiva nutritiva.*<sup>71</sup>

Naquele ano de 1867, quando a resposta do governo à mensagem da Junta Francesa de Emancipação e a menção ao problema da questão servil na Fala do Trono precipitaram as reações e os debates os mais exaltados, Alencar voltava a tornar públicas as mesmas idéias que, dez anos, antes abordara nos palcos, justificando-as em termos filosóficos e históricos: como não fora instituída por lei a escravidão não deveria ser abolida por uma, principalmente porque no momento ela ainda cumpria uma função social, isto é, era fator de civilização para o Brasil. Apenas quando ocorresse uma mudança de mentalidade e um aumento numérico da população livre, a escravidão desapareceria naturalmente, sem provocar consequências desastrosas.

E, finalmente, em 1871, nos debates da Câmara em torno da Lei do Ventre Livre, Alencar exercendo seu terceiro mandato como deputado pelo província do Ceará, tornaria à cena como um dos mais ferrenhos defensores destas mesmas propostas conciliatórias para a escravidão, revelando a mesma habilidade que, como dramaturgo, demonstrara ao defender discursos moralizantes sobre a liberdade que simultaneamente despertavam culpa e eram condição indispensável ao amadurecimento do homem pela introdução da idéia de responsabilidade. Foram estas as suas afirmações ao defender na tribuna o argumento de que

*A causa da emancipação espontânea há muito que está vencida no coração do povo brasileiro (muitos aplausos); diariamente se reproduzem os exemplos de manumissões. É admirável o aspecto que representa o nosso País; todas as classes porfiam na prática desses atos(...)  
Entretanto o Governo, com a sua precipitação e impaciência, demora a solução da questão e perturba a revolução social que devia trazer o resultado por todos desejados, sem abalo e sem comoção para o País. (Apoiados da Oposição)*<sup>72</sup>

<sup>71</sup> *idem*, p. 28.

<sup>72</sup> ALENCAR, José de, *Discursos Parlamentares*, Brasília, Câmara dos Deputados, 1997, p. 242. Discurso proferido na sessão do dia 13 de julho de 1871.

A sua proposta, como se pode concluir de suas palavras, não pressupunha uma transformação externa abrupta da ordem estabelecida nem a intervenção do Estado numa questão de foro privado. Pelo contrário, qualquer transformação dependeria de uma transformação interna, que se operaria lenta e voluntariamente, permitindo que houvesse um tempo de acomodação à nova situação.

Mas voltemos a 1857. Mesmo com toda a agitação que produziu entre **A Marmota** e o **Diário**, contrariamente ao que ocorrera com **Rio de Janeiro, Verso e Reverso**, Alencar não se dispôs a debater com Paula Brito. A única referência que foi feita mais diretamente a este crítico apareceu no artigo em forma de carta-resposta a Francisco Otaviano no qual o dramaturgo mencionava ter escutado “os ecos amortecidos desta crítica de esquina” que uma folha sem merecimento andara publicando, mais preocupada em alimentar intrigas do que em discutir os méritos ou defeitos da sua obra.<sup>73</sup>

Uma vez que o **Diário** já não mais lhe respondia e negando-se a debater com anônimos, Paula Brito silenciou. Entretanto o clima de animosidade entre os dois jornais continuou sendo alimentado com “alfinetadas” desferidas de ambas as partes, sem que o assunto **Demônio Familiar** voltasse à tona. A cortina de silêncio foi quebrada em dezembro daquele mesmo ano, pela **Revista Literária e Recreativa**, impressa na tipografia do mesmo Paula Brito, que publicou um longo artigo assinado por este crítico que levava o título sugestivo de “Idéias e Princípios Infernais por Familiarização com Demônios”.<sup>74</sup> Nele algumas das considerações feitas anteriormente à peça foram recolocadas e outras novas apresentadas. De acordo com o seu autor, existiriam duas espécies de poetas e literatos na sociedade: uma que só via nos indivíduos anjos ou demônios, e outra que se desfazia em elogios para com aqueles, tornando-se uma categoria especial de possessos que deveria ser exorcizada.

Querendo falar de tudo e tudo decidir sem o necessário entendimento, estes homens acabavam por prejudicar os seus próprios interesses e o de outras pessoas que não

<sup>73</sup> **Diário do Rio de Janeiro**, 14 de novembro de 1857.

<sup>74</sup> **Revista Literária e Recreativa**, vol. I, 3 de dezembro de 1857.

estavam familiarizadas com as suas “idéias e princípios infernais”.<sup>75</sup> Para exorcizá-los era necessário um “couro bem fino e curtido”, de que apenas o talento, o critério e a sabedoria poderiam ser os produtores. Deste couro já houvera na antigüidade grandes fábricas

*(...) sob a firma de Aristófanes, Lucílio, Horácio (...) e nos tempos mais modernos, outras sob a firma de Ariosto, Boileau, Menzini (...), e em nossos dias sob a de vários poetas e jornalistas, cujos nomes não referiremos por serem muito conhecidos, e por ainda viverem as pessoas a quem pertencem.*<sup>76</sup>

Se, por um lado, este estilo exaltado do autor sugeria uma imagem conspiratória entre um certo tipo de indivíduos e suas idéias “demoníacas”, por outro, era tal estilo que permitia reforçar mais uma vez a imagem do intelectual na sociedade. Para Paula Brito, o poder que estes homens possuíam de abalar os alicerces sociais e transformar a opinião pública, quando não bem utilizados, poderia transformá-los em elementos de desordem, fazendo com que quisessem decidir e legislar sobre o desconhecido, prejudicando a sociedade como um todo.

Por lidar com arma tão poderosa - o saber - apenas os que dispusessem de armas semelhantes às suas poderiam combatê-los eficazmente. Neste momento em que estes indivíduos e suas idéias corruptoras ameaçavam as coisas mais sagradas e respeitáveis para os homens e a sociedade, urgia mobilizar os únicos que poderiam enfrentá-los no seu campo e com suas armas - os seus pares. E era isto o que o autor tentava fazer através do seu artigo, ao ressaltar que os portadores do saber sempre exerceram um papel decisivo nas sociedades.

Neste mesmo tom exaltado, o crítico mostrava como aquilo que via como ameaça aos princípios sociais mais sagrados poderia ocorrer:

*(...) a mesma liberdade, por uma idéia verdadeiramente infernal e diabólica, será por ele convertida em castigo, e o maior e mais precioso dos bens mundanos dados ao homem pelo criador converter-se-á em azurrague e flagelo, na mão desse espírito infernal, que feito Demônio Familiar dos Proudrons, e de todos os vários socialistas, conspirará para destruir a família e os princípios morais e sociais sobre os quais é fundada. Isso será lá na França onde o espírito esquisito e volúvel da nação se prestará*

<sup>75</sup> *idem, ibidem.*

<sup>76</sup> *idem, ibidem.*

*facilmente a ouvir e quererá reduzir à prática exemplos, aonde irá para a sociedade fundada sobre o princípio dela.*<sup>77</sup>

Do estilo exaltado, o crítico passava a uma quase ameaça em que, surpreendentemente, encontramos no mesmo plano, Alencar e Proudhon. Com esta aproximação ele procurava sugerir que assim como Prodhoun e os vários socialistas, movidos por suas idéias “infernais” sobre o direito de propriedade, tentavam inverter a ordem das idéias humanas, Alencar, unindo duas propostas contraditórias na sua peça - a liberdade e o castigo - agredia, também, uma idéia estabelecida. Vislumbrando nestas inversões o gérmen de uma revolução, Paula Brito acabava por deixar escapar o verdadeiro móvel de sua ação - o medo.

O significado contido nesta idéia poderia ser explicitado de outras formas: até que ponto este público despreparado e inculto que fora assistir às encenações do **Demônio Familiar** não poderia entender as personagens da peça como indivíduos de carne e osso e não como ficção literária? Se aquela história fosse tomada ao “pé da letra”, o que não aconteceria àquela sociedade em que senhores insatisfeitos com os seus cativos passassem a libertá-los como uma forma de castigá-los, despejando dentro dela, de uma hora para outra, uma massa de indivíduos repentinamente soltos da sujeição em que se encontravam, provocando um mal incalculável à economia e à ordem pública?

E foi com a imagem do medo que Paula Brito finalizou o seu texto, dizendo sentir-se tão abalado que era impossível continuar, mas prometia voltar ao assunto em outra ocasião, quando com mais tranqüilidade e mais espaço, pudesse “profligar a torta e infernal filosofia que tem invadido a nossa época”. Infelizmente, após esta publicação, não foi possível localizar qualquer referência ao assunto em nenhuma das fontes pesquisadas.

A intranqüilidade e medo demonstrados por Paula Brito não eram, no entanto, aleatórios. Eles simplesmente corroboravam uma dimensão raramente reconhecida pelos que vivenciaram um momento histórico particular que tinha como centro a figura do

---

<sup>77</sup> idem, *ibidem*.

escravo perigoso que exigia um permanente controle por parte do senhor.<sup>78</sup> E ainda que tenham sido estes sentimentos os responsáveis pelo encerramento das discussões, a postura de Paula Brito durante o seu desenrolar é indicativa de que, para além de uma “confraternidade” que congregaria estes homens envolvidos com as letras no período, existia uma grande heterogeneidade entre eles. Vindo à baila através das diferentes posições assumidas em relação ao desfecho da peça, esta diversidade, ainda que não fosse profunda (uma vez que estava inserida em modelos de pensamento bastante semelhantes), acabava por ser um elemento chave para evidenciar a existência de diferentes formas de colocar em prática um projeto comum de “criação” do teatro nacional.

---

<sup>78</sup> Ver AZEVEDO, Célia Maria M. , *Onda Negra, Medo Branco* , op. cit., especialmente o capítulo 2 intitulado “Em Busca de uma Povo”.

### CAPÍTULO III

## AOS DOMINGOS, POR NABUCO; ÀS QUINTAS, POR ALENCAR

*Às quintas e aos domingos  
Traz "O Globo" rodapés  
Que eu leio, e releio, e às vezes  
Leio ainda outra vez  
E só não volto à leitura  
Quando me bastam as três*

.....  
*Semelhantes em princípios  
E ambos iguais nos fins,  
O que será que pretendem  
Demonstrar nos folhetins  
Os campeões denodados  
Dos literários festins?*

*Nabuco de Alencar, O Mosquito, 20 de novembro de 1875*

O séc. XIX notabilizou-se, na vida literária, por freqüentes polêmicas na imprensa brasileira. Como já foi observado por Flora Sussekind<sup>1</sup>, a polêmica funcionou como um meio de angariar prestígio, de exhibir cultura e de realçar a figura de um intelectual, ao mesmo tempo em que se tentava desqualificar o seu oponente. Neste verdadeiro duelo, impressionar o leitor era o que mais interessava, daí resultando que freqüentemente pequenas questões e detalhes sem importância eram ampliados desproporcionalmente, levando a grandes digressões, a ataques de caráter pessoal e ao afastamento do tema central, quando este existia, já que muitas vezes os polemistas se opunham sem que houvesse um tema inicial para o conflito.

A vida de José de Alencar foi pontilhada por polêmicas. Em 1856, logo no início de sua carreira, travou a primeira delas através das páginas do **Diário do Rio de Janeiro**, com Manuel de Araújo Porto Alegre, D. Pedro II e Frei Francisco de Monte Alverne a respeito de “A Confederação dos Tamoios”, poema de Gonçalves de Magalhães. Em 1871, seu romantismo foi debatido por José Feliciano de Castilho e Franklin Távora no periódico **Questões do Dia** e, em 1875, dois anos antes de sua morte, enfrentou Joaquim Nabuco, nas páginas de **O Globo**.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> SUSSEKIND, Flora, “A Crítica a Vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século” in *A Crônica*, op. cit., p.p. 356/357.

<sup>2</sup> Sob o pseudônimo **Ig**, Alencar deu início à publicação de uma série de artigos intitulados “Cartas à Confederação dos Tamoios” no **Diário do Rio de Janeiro**, nos quais submeteu o poema de Magalhães a uma rigorosa análise. O poema tem como tema a luta dos tamoios contra os portugueses no Rio de Janeiro, quando da invasão francesa na região. É uma epopéia que tem como centro a figura do índio como símbolo idealizador da civilização nacional. As críticas de Alencar se concentram em encontrar elementos para comprovar sua tese de que a nacionalidade da literatura não se garante apenas com a existência de um tema nacional mas, especialmente, em construir uma expressão estética que se adapte aos aspectos específicos da história e da realidade. Para ele o gênero que melhor se adequava à literatura brasileira era o romance. A polêmica no **Questões do Dia** foi reunida em um volume (1872) com o título de “Cartas a Cincinato”. Nestas cartas, Franklin Távora, sob o pseudônimo **Semprônio**, escrevendo a **Cincinato** (Júlio de Castilho), comentava especialmente dois romances de Alencar: **Iracema** e **O Gaúcho**. As críticas giram em torno do que estes críticos reputavam um excesso de imaginação do autor na forma de desenvolver a trama; à forma como a questão da nacionalidade foi incorporada aos temas e à acusação de que eles foram escritos visando retorno financeiro. A resposta a estas críticas foi publicada em forma de prefácio ao romance **Sonhos D’Ouro**. Ver para estas observações COUTINHO, Afrânio, **A Tradição Afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, p.p. 96/102; DE MARCO, Valéria, **O Império da Cortesã. Lucíola, um perfil de Alencar**, São Paulo, Martins Fontes, 1986, p.p.44/54; MELLO E SOUZA, Antonio Candido, “A Literatura durante o Império” in **O Brasil Monárquico**, Sérgio Buarque de Holanda

Este capítulo vai se dedicar à polêmica entre José de Alencar e Joaquim Nabuco. A leitura dos debates permitiu constatar que os artigos referentes ao **Demônio Familiar e Mãe**, as duas peças de Alencar que têm como tema a escravidão, serviram como estopim para que a polêmica “transbordasse” para o plano ideológico e político. A partir desta constatação as perguntas foram se sucedendo. Afinal, que tipo de observações críticas foram feitas ao **Demônio Familiar** num momento em que a Lei do Ventre Livre já estava em vigência havia quatro anos? Quais os possíveis pontos de convergência e divergência dignos de serem ressaltados nos debates entre um adepto da emancipação espontânea, como Alencar, e um simpatizante confesso das idéias abolicionistas pelos caminhos parlamentares, como Nabuco? Como estes dois representantes de posições políticas e culturais dominantes se situaram num momento de mudança de padrão cultural no qual o negro e o escravo foram incorporados como objetos do discurso literário e cultural?

O intuito deste capítulo é a busca de respostas para estas questões. E esta polêmica, enquanto “combate de idéias” assume, aqui, a dupla perspectiva documental de registro de uma época e de instrumento de ação política, utilizado por homens que tentavam transformar a sociedade pela força do discurso.

Logo de início é importante que seja dito que a nossa intenção não será a de cotejar os artigos desta polêmica “tout court”. Esta decisão advém do fato apontado por Flora Sussekind: por vários momentos as discussões se arrastam indefinidamente em torno de assuntos secundários podendo-se perceber claramente que o objetivo do debatedor é se distinguir do seu adversário e chamar a atenção do leitor para si.

Exemplar desta situação é a longa digressão em torno do gênero do substantivo “frisos”, desenvolvida nos artigos “Às Quintas”, de 28 de outubro e nos dos dias 4 e 11 de novembro, assinados por Alencar, e nos artigos “Aos Domingos”, de 31 de outubro e 7 de novembro, assinados por Nabuco.<sup>3</sup> A questão foi desencadeada quando Alencar, procurando persuadir os leitores de que Nabuco não tinha qualidades suficientes para

---

(org.), São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967, Tomo II, vol. 3, p.p. 350/351 e CASTELLO, José Aderaldo, *A Polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*, FFLCH-USP, São Paulo, 1953.

<sup>3</sup> COUTINHO, Afrânio, *A Polêmica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965. Esta obra figurará daqui por diante com o nome Polêmica, seguido do número da página.

exercer a crítica literária, apontou a sua falta de familiaridade com esta atividade: “ A andorinha que fez seu ninho entre os frisos do Parthenom, entende porventura de arte? E quando belisca esses mármores talhados pelo cinzel de Fídias, suspeita acaso o passarinho a beleza de que o gênio da escultura os revestiu?”<sup>4</sup> Nabuco replicou acusando Alencar de ter dito “frisos, mas de não saber o que era friso do Parthenom; o romancista foi ao dicionário de arquitetura, viu o que é Parthenom, e assim preparado veio dar-me uma lição”.<sup>5</sup> Alencar justificou o emprego da palavra no masculino da seguinte forma: em “português (friso é) a parte que fica entre a arquitrave e a cornija e que forma com estas a cimalha da coluna (...) La Frise do Parthenom, dizem os franceses, porque o termo é feminino na sua língua. Nós porém dizemos frisos do Parthenom, do Capitólio, do Louvre; à semelhança do inglês, onde o termo é neutro”.<sup>6</sup> Nabuco prontamente contra-atacou: “O Sr. Alencar responde-me que escrevera os frisos, mas que saiu impresso as frisas, e acusa-me de ter dito friso - a frisa. Eu podia responder-lhe também que escrevi o friso, mas que saiu a frisa; confesso porém que cometi um galicismo tanto mais desculpável quanto a palavra portuguesa friso, vem, segundo Morais e Constâncio, do francês - frise, que é feminina; isto prova somente que ainda não li os livros de arquitetura em português”.<sup>7</sup>

Todo este “palavrório”, destituído de qualquer objetivo que não seja exibir erudição de ambas as partes, se encontra longamente desenvolvido nos quatro artigos mencionados anteriormente. Diante deste exemplo, esperamos ter convencido o leitor de que a atitude mais sensata é privá-lo de tais discussões enfadonhas, ainda que muitas delas sejam hilariantes.

\* \* \* \* \*

---

<sup>4</sup> Polêmica, p. 117.

<sup>5</sup> Polêmica, p. 164.

<sup>6</sup> Polêmica, p. 129.

<sup>7</sup> Polêmica, p. 163.

Estamos agora em 1875. No dia 18 de setembro, a companhia do Teatro São Luís levou à cena o drama **O Jesuíta**, de José de Alencar. A estréia foi um fracasso de público, levando a companhia a cancelar os espetáculos seguintes. Como ressaltou um artigo de autor anônimo publicado no **Globo**, quatro dias após o evento:

*Representava-se O Jesuíta, drama nacional, cujo assunto gira em torno da aspiração heróica da libertação de uma grande nação; o poema trazia em seu favor a recomendação do grande nome daquele que o produzira; e a justiça é dizer-se que a empresária do teatro São Luis não poupa esforços para montar os seus dramas a contento de platéias exigentes. Pois bem, o teatro São Luis tinha menos de meia casa!...*<sup>8</sup>

O autor identificava inicialmente dois elementos que, segundo ele, por si só justificariam a presença do público no Teatro São Luís. Um deles era a popularidade da qual gozava o autor que assinava a obra, cujo nome já seria motivo para reunir uma platéia de vulto; o outro era a produção cuidadosa que a peça recebera por parte da empresária da companhia que a encenara. E apesar disto, o teatro estava quase vazio! Sendo assim, o motivo para a “meia casa” deveria ser procurado em outro lugar. Na tentativa de entender o ocorrido, o autor anônimo localizaria uma das causas do evento desastroso na precariedade das artes cênicas no Rio de Janeiro. A indiferença do Conservatório Dramático e a omissão da assistência oficial, argumentaria, seriam os agentes responsáveis pelo desestímulo que se apoderara dos escritores nos últimos tempos, fazendo com que deixassem de escrever para o teatro ou que, quando o fizessem, tendessem a explorar o gosto pouco refinado das platéias. Por outro lado, a imprensa não viera em favor das letras e dos artistas, deixando-os sozinhos na batalha pela construção do teatro nacional e na tarefa de formação das platéias. Sendo assim, concluiria, o

<sup>8</sup> Afrânio Coutinho incluiu este artigo na edição da polêmica por atribuir sua autoria a Nabuco. Em 1977, Wilson MARTINS em **História da Inteligência Brasileira** (São Paulo, Cultrix, p.p. 476/478) argumentou que esta pode ter sido uma conclusão apressada de Coutinho, uma vez que o próprio Nabuco afirmava não ter comparecido ao espetáculo de estréia e que, além disto, a sua atitude posterior de criticar toda a obra de Alencar não condiz com algumas considerações favoráveis do artigo ao drama.

afastamento do público na estréia do **Jesuíta** seria um fato previsível, uma vez que ele sequer existia como público.

É importante estarmos cientes de que, na primeira metade da década de 1860, ocorreu um fenômeno expressivo em relação ao teatro nacional: as produções dramáticas floresceram e a encenação de peças de autores nacionais foi marcante nos palcos fluminenses. Para este movimento de renovação foi fundamental, como já tivemos oportunidade de observar, a criação do Ginásio Dramático e o apoio da jovem intelectualidade a esta companhia. A atuação de Alencar, neste sentido, foi decisiva, pois ao começar a escrever para o Ginásio acabou servindo de estímulo a toda uma geração de literatos que passou a se dedicar à dramaturgia, abrindo caminho para a formação de um repertório de textos nacionais.

Mas este momento de vitalidade durou pouco. A leitura dos artigos de crítica teatral de Machado de Assis, o crítico mais respeitado do seu tempo, nos permite acompanhar a evolução do pensamento deste escritor e da própria história do teatro brasileiro no período. Em um dos seus primeiros textos, intitulado “O Presente, o Passado e o Futuro na Literatura Brasileira” (1858), vamos encontrá-lo preocupado com a inexistência de um teatro digno de ser chamado nacional e propondo soluções curiosas, como um imposto sobre traduções dramáticas, como um possível meio de impedir a penetração maciça de trabalhos de dramaturgos estrangeiros na cena brasileira.<sup>9</sup> Em 1859, encontramos um Machado animado e esperançoso com as transformações que o Ginásio Dramático estava promovendo nos palcos fluminenses e conclamando os literatos a escreverem peças para serem encenadas por aquela companhia.<sup>10</sup> No ano de 1863 já são perceptíveis os primeiros sinais de decepção do escritor com os rumos que o teatro vinha tomando e suas primeiras referências à “invasão” dos teatros pelos gêneros “alegres”.<sup>11</sup> Três anos depois, Machado de Assis manifestava de forma contundente a

<sup>9</sup> A *Marmota*, 23 de abril de 1858.

<sup>10</sup> ASSIS, Machado de, *Crítica Teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1942, especialmente os artigos de 25/09; 02 e 09/10; 27/11 e 25 12 de 1859. Estes textos foram originalmente publicados no periódico *O Espelho*.

<sup>11</sup> ASSIS, Machado de, “A Morte de João Caetano” in *Crítica Teatral*, op. cit., p. 186. Artigo publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro* em 1 de setembro de 1863.

sua desilusão com a situação supostamente lamentável do teatro nacional e alertava os seus leitores e os órgãos oficiais para a necessidade de reformas na dramaturgia nacional:

*Esta demora em executar uma obra tão necessária ao país pode ter causas diversas, mas seguramente que uma delas é a não permanência dos estadistas no governo, e a natural alternativa da balança política; cremos, porém, que os interesses da arte se encontram naquela ordem de interesses perpétuos da sociedade, que andam a cargo da entidade moral do governo, e constituem, neste caso, um dever geral e comum.*<sup>12</sup>

O acompanhamento do movimento teatral da Corte através destes textos nos deixa a impressão de que, quando se iniciou a década de 1870, o teatro nacional se encontrava novamente abandonado, numa situação muito parecida com a da década de 1850, e Machado acrescentava a este quadro mais um componente negativo:

*Hoje, que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que predomina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores.*<sup>13</sup>

A julgar por estas observações, o gosto do público não havia se modificado durante aqueles anos e o teatro, longe de se tornar uma “escola de costumes” e de formação da sociedade, transformara-se em mero divertimento, seguindo os “instintos inferiores” das platéias. Então quando Machado fala em “decadência” e “perversão”, a sua terminologia

<sup>12</sup> ASSIS, Machado de, “O Teatro Nacional” in *Crítica Teatral*, op. cit., p.p. 214/215. Artigo originalmente publicado na “Revista Dramática” do *Diário do Rio de Janeiro* em 13 de fevereiro de 1866.

<sup>13</sup> Ver para o assunto ASSIS, Machado de, “O Teatro Nacional” in *Crítica Teatral*, op. cit., p.p. 208/215 e GALANTE DE SOUSA, J., *O Teatro no Brasil*, MEC, Rio de Janeiro, p.p. 220/222. Durante o Ministério do Conselheiro Souza Ramos (1862) foi nomeada uma comissão para tratar do assunto “teatro nacional”. Esta comissão foi composta por Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Menezes e Souza, sendo encarregada de propor medidas que propiciassem melhoramentos nas artes cênicas. Do parecer que emitiu constou, dentre outras, as seguintes sugestões: a construção de um edifício que abrigaria um “teatro normal” que deveria se chamar Comédia Brasileira e a criação de um estatuto definitivo para o Conservatório Dramático que substituisse os estatutos provisórios que desde 1843, regiam aquele órgão. O estatuto definitivo do Conservatório foi criado e aprovado em 1871; o “teatro normal” jamais foi inaugurado.

revela a perda de uma batalha comum a muitos outros combatentes na qual a concessão ao gosto popular representa uma baixa definitiva.

A pesquisa em jornais a partir dos primeiros anos da década de 1860 revelou a diminuição das peças realistas em cartaz no Rio de Janeiro. O teatro musicado, gênero importado da Europa e introduzido na Corte desde a década de 1840, conquistou paulatinamente o seu público e a partir da segunda metade da década de 1860, praticamente não teve concorrentes nos teatros fluminenses.<sup>14</sup>

Na noite da primeira representação do drama de Alencar, duas companhias francesas representavam **Orfhée aux Enfers**, de Offenbach, no Alcazar Lírico e **La Fille de Mme. Angot**, de Clairville, Siraudin e Koning, no Teatro Cassino; o São Pedro de Alcântara e o Fênix Dramático, exibiam, respectivamente, **O Casamento do Alto Vareta** e **Os Maçons e o Bispo**, de autores desconhecidos, todas peças musicadas, o que significa dizer que um drama histórico como **O Jesuíta** parecia ter poucas possibilidades de sucesso naqueles tempos.<sup>15</sup>

Diante de tal quadro, não deveria causar estranhamento aos leitores d'**O Globo** naquele mês de setembro de 1875, que o crítico anônimo, autor do texto ao qual vimos nos referindo, tivesse atribuído o malogro da estréia ao gosto “pouco apurado” das platéias e ao

*(...) tempo já hoje remoto em que foi escrito, bem como a convicção de que seu autor em nada o alterou; que se o fizera nos daria talvez - e ainda mal! - um outro jesuíta, mais correto, menos material, mais piegas, ou mesmo com o seu tudo de gaiato.*<sup>16</sup>

<sup>14</sup> ASSIS, Machado de, “O Instinto de Nacionalidade” in **Obra Completa**, Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, vol. 3, p. 808. José GALANTE DE SOUSA ( **O Teatro no Brasil**, op. cit., p.p. 222/235) observa que as primeiras operetas francesas foram introduzidas no Rio de Janeiro em 1856, mas foi a partir da inauguração do Alcazar Lírico (1859) que o teatro musicado começou a sua trajetória de sucesso, estendendo-se pelas províncias do interior. Ganhando terreno próprio, o teatro musicado já se apresentava em finais da década de 1860 totalmente radicado nos palcos brasileiros e vieram, então, as adaptações e paródias, o que significa a “nacionalização” do gênero.

<sup>15</sup> FARIA, José Roberto, **José de Alencar e o Teatro**, São Paulo, EDUSP, 1987, p. 154.

<sup>16</sup> Polêmica, p. 17.

Escrito em 1861, por encomenda de João Caetano, para ser encenado como parte das comemorações dos festejos da independência naquele ano, **O Jesuíta** foi rejeitado pelo próprio ator que a encomendara e estava sendo representado pela primeira vez quatorze anos depois, mantendo a sua forma original. Ao relacionar os defeitos da peça com um tempo já ultrapassado, o crítico remetia o leitor para uma possível contradição do dramaturgo que, sendo um dos primeiros a introduzir nos palcos brasileiros a “moderna” escola realista acabara por demonstrar, com este drama, também estar filiado à escola romântica. No entanto suas palavras deixavam a impressão de que **O Jesuíta** tinha problemas mais sérios além dos apontados, mas ele não aprofundava o assunto e terminava o artigo afirmando que, apesar daquele pequeno “senão”, o trabalho de Alencar tinha valor. E por não se considerar com competência para criticar uma obra saída das mãos de um escritor tão renomado, sentia-se incapacitado para prosseguir suas considerações.

Certamente já desgostoso com o fracasso de público, Alencar se irritou ainda mais com estas e outras ressalvas feitas à sua obra nos periódicos fluminenses. No **Jornal do Comércio** um colaborador oculto sob o pseudônimo *Cincinnatus* fez comentários desfavoráveis ao texto; o articulista da **Gazeta de Notícias** elogiou a qualidade literária da obra, mas considerou sua ação mal construída. Nos pequenos jornais, **O Jesuíta** foi o assunto predileto durante alguns dias: **O Mequetrefe**, **A Vida Fluminense** e **O Mosquito** ridicularizaram a peça e seu autor.<sup>17</sup> Enfim, as críticas mais simpáticas vieram do artigo de **O Globo**, ao qual nos referimos, e de **O Brasil Americano**, assinada por Luis Leitão.<sup>18</sup>

Com o objetivo de responder às críticas, defender a sua obra e explicar as circunstâncias em que a escreveu, José de Alencar iniciou a publicação de uma série de quatro artigos no **Globo**, intitulada “O Teatro Brasileiro - A Propósito de O Jesuíta”.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Citado em João Roberto FARIA, **José de Alencar e o Teatro**, op. cit., p. 158/159.

<sup>18</sup> As críticas de Luis Leitão foram as mais favoráveis ao drama, apontando para suas características românticas, mas ao mesmo tempo ressaltando que a obra conseguia reunir as três qualidades essenciais para imortalizar uma obra: a verdade, o sentimento e a grandeza. Da reunião destas três condições a obra de arte formaria, de acordo com Leitão, um conjunto harmonioso e correto. (FARIA, João Roberto, **José de Alencar e o Teatro**, op. cit., p.158)

<sup>19</sup> Esta série foi publicada nos dias 26/27 e 30 de setembro e 4 de outubro de 1875, sendo o primeiro artigo precedido de uma advertência.

Logo no primeiro deles o autor deu a sua versão para aquilo que chamou de “eclipse do público” no espetáculo de estréia. Alencar reconhecia a impropriedade da encenação de um drama histórico naqueles tempos de domínio das comédias musicadas, mas atribuía a fria acolhida e a falta de interesse em relação à sua obra a tão propalada falta de requinte das platéias, acrescentando a esta uma outra justificativa:

*Desde muito reconheci que o meu público é mais brasileiro, e até mais estrangeiro do que carioca. Nas províncias o sentimento nacional não está diluído no turbilhão: aprecia-se mais o que é nosso.*<sup>20</sup>

Esta observação revela um Alencar ainda preocupado com a nacionalização do teatro, mas apresentando argumentos pouco convincentes. Em se tratando de um escritor de sucesso como ele, esta acusação de falta de patriotismo do público fluminense soa mais como desculpa para escapar a uma questão nodal abordada pelos críticos, qual seja, a de que aquele drama, com características românticas, era ultrapassado para a época em que estava sendo encenado. Contudo, mesmo diante

*do naufrágio ou antes do banimento da peça, o autor deve estar satisfeito. A sala êrma de saias, de calças, de pernas que dançavam por ai algures, ou de estômagos que se afiavam para a ceia; foi segundo consta povoada pelas letras brasileiras, representadas em um pequeno grupo de poetas e escritores.*<sup>21</sup>

Lançando mão de tais explicações, Alencar acaba por demonstrar a vulnerabilidade da sua argumentação deixando entrever, nas entrelinhas de seu discurso, os dissabores de um dramaturgo em busca do reconhecimento do público e tentando amenizar a confirmação do seu fracasso.

---

<sup>20</sup> *Polêmica*, p. 26.

<sup>21</sup> *Polêmica*, p. 25.

E finalmente, Alencar alegava uma última justificativa para a decepção que experimentara:

*Em relação ao Jesuíta, porém, houve mais alguma coisa; se não me engano, andou aí uma cabala. A intolerância e o fanatismo maçônico não podiam levar a bem que se pudesse em cena um frade, com intuítos generosos, e credor de alguma admiração nas mesmas explosões de seu terrível fatalismo.*<sup>22</sup>

Como suas palavras sugerem, as circunstâncias eram desfavoráveis ao clero conservador na ocasião e aqueles que supunham ser a peça uma exaltação ao jesuitismo não teriam ido ao teatro. Para que se possa entender o significado destas acusações de Alencar é preciso que se conheça a ação dramática de **O Jesuíta**. A trama central se resume a um plano traçado pelo protagonista - Samuel - , que também dá título à peça, de fazer a independência do Brasil através de uma revolução contra Portugal. Este jesuíta vivia disfarçado como médico no Rio de Janeiro, onde desenvolveu o seu plano contando apenas com dois auxiliares diretos: Garcia, um índio paraguaio e Daniel, um cigano.

Perto do desenlace o autor mostra como este jesuíta pensava em criar uma nação que pudesse fazer a revolução que tinha em mente: unindo neste “paraíso” as raças da Europa que não tinham onde assentar-se; o que havia de resto dos povos selvagens e os judeus. Quer dizer, a nação que planejava era um local de tolerância e liberdade, onde homens e religiões poderiam habitar sem se sentir estrangeiros.<sup>23</sup>

A peça tem de tudo um pouco: homens armados, corredores secretos, narcóticos para adormecer donzelas, conspiração, além de personagens que tiveram vida real como o Conde de Bobadela, um noviço que seria o futuro José Basílio da Gama, o Marquês de

<sup>22</sup> Polêmica, p. 27.

<sup>23</sup> Ver para o assunto PRADO, Décio de Almeida, “A Utopia dos Deserdados”, artigo publicado na *Folha de São Paulo*, “Jornal de Resenhas”, em 4 de dezembro de 1995.

Pombal e Gabriel Malagrida, isto sem contar com uma infinidade de personagens secundários.<sup>24</sup>

No horizonte da trama estava a perseguição e expulsão dos jesuítas de Portugal e seus domínios, durante o período em que Pombal foi primeiro ministro naquele país. No final da história, diante da perseguição sofrida, Samuel desaparecia, mas deixando em seu lugar um continuador do seu projeto - Estevão - seu filho adotivo.

Já observamos anteriormente que **O Jesuíta** foi recusado por João Caetano apesar de ter sido encomendado por ele para ser encenado. As circunstâncias desta recusa são obscuras e é desconhecida a versão do ator para o incidente. Neste artigo Alencar dava a sua explicação para o ocorrido. Ele dizia ter construído o papel do protagonista especialmente para João Caetano, mas o gênio deste ator

*(...) não cabia em um desses papéis escritos para serem recitados como peça oratória. Nesse dia em que se comemora a grande festa nacional, era um dever para ele, solenizando os fastos brasileiros, associar à glória da liberdade essa outra glória da arte, igualmente esplêndida. O papel do grande ator tinha de ser apenas o esboço da estátua, que ele, o sublime escultor das paixões, moldaria em cena, ao fogo da inspiração. Cumpria que nele, e exclusivamente nele, os recessos de sua alma, se agitasse o drama veemente de que a cena não apresentaria repercussão.*<sup>25</sup>

<sup>24</sup> O Marques de Pombal foi o primeiro ministro português responsável pela perseguição e expulsão dos jesuítas de Portugal e seus domínios através da lei de 3 de setembro de 1759, que se cumpriu no Brasil a 14 de novembro do mesmo ano com o cerco dos conventos e a prisão dos jesuítas. Flávio AGUIAR chama a atenção para o fato de que a data final da peça é a mesma deste acontecimento ( **A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar**, São Paulo, Ática, 1984, p.179). Entre as causas apontadas para a perseguição dos jesuítas, uma delas foi a acusação de sua suposta participação no atentado contra D. José I, então rei de Portugal. Dentre os indiciados no processo no qual vários jesuítas foram condenados estava Gabriel Malagrida, que trabalhara com a catequese no Maranhão e Pará. José Basílio da Gama, poeta brasileiro precursor do indianismo, estudou no Colégio dos Jesuítas no Rio de Janeiro, viajando para a Europa em 1760, onde residiu até sua morte. A partir de 1765 residiu em Lisboa onde foi preso sob a acusação de ser partidário dos jesuítas, chegando a ser condenado e degredado para Angola, de onde saiu alguns anos mais tarde pelas mãos do Marques de Pombal, voltando para Lisboa, onde foi nomeado, posteriormente, oficial da secretaria de Estado dos Negócios do Reino. O Conde de Bobadela foi o administrador português que executou no Brasil a medida que decretou a expulsão dos jesuítas e o confisco de suas propriedades. Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de, **História Geral da Civilização Brasileira**, Difusão Européia do Livro, São Paulo, Tomo I, vol. 2, p.p. 50/82.

<sup>25</sup> **Polêmica**, p.32. Na década de 1860, a empresa do Teatro São Pedro de Alcântara, tendo a frente João Caetano, era considerada uma das mais importantes do Rio de Janeiro e recebia do estado uma subvenção para montar peças nacionais de preferência às estrangeiras, recomendação a ser seguida especialmente nos dias de comemorações de festas nacionais. A encomenda a Alencar tem origem neste ato. A recusa de João Caetano deu origem a uma briga com o autor descrita por Décio de Almeida PRADO no capítulo "Morte e Ressurreição" do seu livro **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**, São Paulo, EDUSP, 1972.

De acordo com Alencar, foi por não deixar para João Caetano um espaço para criação, apresentando-lhe uma personagem acabada, que o papel o desagradara, pois ele estaria acostumado a ter liberdade para moldar as personagens segundo o seu gosto. Implicitamente Alencar voltava às mesmas críticas de há vinte anos antes, quando os críticos cobraram insistentemente dos atores a abdicação de suas glórias pessoais em nome do objetivo maior de criar o teatro nacional. Entretanto, se a personagem fora criada especialmente para João Caetano, ela teria características que a identificavam com este ator, ou seja, estaria mais afinada com os dramas e melodramas românticos. E ao reconhecer este fato Alencar admitia, ainda que não o quisesse, as características românticas do seu drama.

Acompanhando este debate podemos perceber que, assim como a indiferença do público poderia ser creditada ao romantismo da obra e a uma transformação no gosto da platéia, não é descartável a hipótese de que o tema escolhido para o enredo contribuíra para o incidente. Principalmente se levamos em consideração que a estréia aconteceu em pleno período em que estava acesa a Questão Religiosa no Império e um dia depois de a Princesa Izabel haver concedido anistia aos bispos envolvidos na mesma.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> A Questão dos Bispos teve início com o acirramento das incompatibilidades entre o papa Pio IX e a Maçonaria, condenada formalmente na encíclica *Quanta Cura* e no *Syllabus* que a acompanha (1864), que não obteve o beneplácito imperial no Brasil. A Constituição de 1824 declarara o catolicismo a religião oficial do Império mas, ao mesmo tempo, contrabalançara o privilégio dado à Igreja com a instituição do beneplácito imperial quanto à validade ou não no país dos decretos e determinações do Vaticano. Embora a maioria da sociedade se declarasse católica, na prática o país vivia à margem do catolicismo. Este paradoxo entre lei e realidade impedia o conflito potencial entre Igreja e Estado, fazendo reinar uma paz precária que poderia ser rompida a qualquer momento, caso os defensores da religião se dispusessem a fazer valer no Brasil o catolicismo na sua integridade. A encíclica *Quanta Cura* retomava a luta pelo dogma da infalibilidade do papa, pela preponderância da autoridade espiritual da Igreja sobre a sociedade civil e professava ideais em tudo opostos aos da civilização “moderna”: condenava o progresso e o liberalismo vistos como responsáveis pelos males e erros da sociedade justamente num momento em que o país se renovava intelectualmente ao aderir à vaga cientificista e positivista. O incidente que desencadeou a questão envolveu os bispos do Pará - D. Antonio Macedo Costa - e o de Pernambuco - D. Pedro de Lacerda - que se colocaram contra os padres de suas dioceses que participavam da maçonaria, suspendendo-os de suas funções e interditando suas capelas. Diante das atitudes destes bispos, o governo imperial, apoiado na constituição, exigiu que eles levantassem os interditos aos quais submeteram os rebeldes de suas paróquias, o que não ocorreu. A resistência dos bispos e seus seguidores provocou algumas desordens em províncias do norte e do Recife, bem como uma perseguição aos adeptos ou suspeitos de adesão à maçonaria. Os dois bispos foram presos, acusados criminalmente e julgados em 1874, assim como os membros do clero que os acompanharam em suas atitudes sendo posteriormente anistiados pela Princesa Izabel. Veja-se para o assunto HOLANDA, Sérgio Buarque de, “O Brasil Monárquico” in *História Geral* ..., op. cit., tomo II, vol. IV, p.p. 319/322.

Foi esta a conclusão a que chegou Machado de Assis quando chamou a atenção para a existência de um momento pouco propício à estréia da peça, em um texto escrito em 1887, no qual dizia que na primeira das suas comédias, **Rio de Janeiro, Verso e Reverso**, Alencar conseguira excitar a curiosidade do público e dos literatos, mas

*Dezoito anos depois, em 1875, foram pedir-lhe um drama, escrito desde muito, e guardado inédito. Chamava-se O Jesuíta, e ajustava-se fortuitamente, pelo título, às preocupações maçônico-elesiásticas da ocasião; nem creio que lhe fossem pedir por outro motivo. Pois nem o nome do autor, se faltasse outra excitação, conseguiu encher o teatro, na primeira, e creio que única, representação da peça.*<sup>27</sup>

Machado lembrava que o drama fora escrito muitos anos antes dos eventos que culminaram na Questão Religiosa, mas reconhecia no clima de antipatia pelo clero naquele momento uma coincidência infeliz que teria contribuído para o insucesso. Sendo assim, mesmo que o clima fosse de desavenças entre maçons e o clero, e o momento inadequado para apresentar uma peça onde aparecia um jesuíta como precursor da independência da nação, ver-se neste episódio como vítima de uma “cabala”, como definira Alencar, parece um certo exagero. E a verdade é que ainda que tivesse tntado explicar a ausência do público e demonstrar o valor literário de seu drama, as explicações de Alencar não foram definitivas e apontaram muito mais para um tom defensivo que polêmico de seu discurso, revelando a fragilidade de sua argumentação.

Após o término da publicação da série, *Nabuco*, colaborador literário do **Globo** na época, escreveu um artigo em resposta a Alencar tendo como finalidade discutir as idéias do dramaturgo sobre o teatro nacional e responder às acusações desferidas contra os críticos e o público. Nabuco iniciou o seu artigo insinuando que Alencar queria fazer parecer não depender da crítica, mas ele, como qualquer escritor, dependia dela. Entretanto, a imprensa tinha sua parcela de responsabilidade no episódio, uma vez que

<sup>27</sup> ASSIS, Machado de, “José de Alencar: O Guarani” in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, vol. 3, p.p. 924/925. O *Jesuíta* teve duas representações, nos dias 18 e 19 de setembro. As récitas dos dias 21 e 23 foram canceladas por falta de público.

acostumara aquele dramaturgo a constantes elogios, enaltecendo-lhe o nome e reafirmando a imagem construída em torno dele. Tal atitude era uma prova de atraso e tais críticas ultrapassadas e irreconciliáveis com o progresso do país pois

*(...) a América não é hoje o que foi a cem anos: o espírito humano está aberto por todos os lados, e a impressão da idéia que se faz sentir em um ponto propaga-se até nós, como os ventos gerais, como as correntes oceânicas.<sup>28</sup>*

Nabuco ao mesmo tempo que procurava levar o debate para um campo no qual as idéias de adiantamento e progresso seriam os elementos privilegiados, tentava construir para os leitores uma imagem de Alencar como um escritor “retrogrado”, a quem faltava humildade para se desprender de certas vaidades e sensibilidade para reconhecer que a sua obra não satisfazia às necessidades dos novos tempos. Que o autor se sentisse ferido no seu orgulho pessoal por ver um de seus trabalhos rejeitado, prosseguia, era até certo ponto natural, porém isto não lhe dava o direito de interpelar o público pedindo que justificasse o emprego do seu tempo na noite da estréia. Uns não teriam ido ao teatro por não reconhecer no autor qualquer qualidade de dramaturgo; outros por considerarem estes “ensaios político-histórico-religiosos” um elemento estranho ao palco e, enfim, os que sabiam do que tratava aquele drama:

*O que é o Jesuíta segundo o próprio Sr. J. de Alencar? O jesuíta, o Dr. Samuel, “é o ideal do precursor brasileiro, que em 1700 quando a independência do Brasil era um impossível sonhava com a realização dessa quimera”. À vista disso quem não se louvará de não ter ido ouvir o Jesuíta na noite de anistia? Nem todos têm a clemência quase divina do Sr. Ministro do Império, e esse jesuíta precursor da independência precisa para ser condenado “a um perpétuo silêncio”, de uma clemência não quase, mas inteiramente divina.*

*A escola liberal não podia assistir indiferente a essa reivindicação da glória da independência para a Companhia de Jesus. (...)*

*No senhor Alencar o homem político prejudica por todos os meios o literato; ele revela nos romances que escreve a preocupação, os desgãos, os ódios que dominaram sua vida pública.<sup>29</sup>*

<sup>28</sup> *Polêmica*, p. 44.

<sup>29</sup> *Polêmica*, p.p. 46/47.

Nabuco não descartava a possibilidade de a peça ter sido vista como um panfleto pró-jesuíta e se incluía entre aqueles que não foram assistí-la por este motivo, atitude em tudo coerente com o seu posicionamento em relação à questão dos bispos. Em **Minha Formação**, escrito anos mais tarde, reiteraria que naqueles anos fora um dos militantes na campanha maçônica contra a Igreja, fazendo conferências, escrevendo artigos e publicando panfletos.<sup>30</sup>

Por outro lado, naquele ano de 1875, Alencar foi um dos deputados que se utilizou da tribuna para lamentar que o partido conservador estivesse minado por idéias estranhas ao seu programa, como aquela da separação entre a Igreja e o Estado. Apresentara, inclusive, um projeto de lei no qual declarava que “em matéria de fé, os decretos do Vaticano tinham vigor no Brasil independente de lei porque nesta esfera a Igreja legisla como soberana”.<sup>31</sup>

Mas, para além das questões de ordem política e ideológica, Nabuco creditava a indiferença da platéia ao defeito mais grave da peça: a ausência de realismo. Para ele, um escritor deveria possuir, dentre outras habilidades, a capacidade de reunir nas personagens os traços que as fundissem com o perfil histórico. As censuras de Nabuco se orientavam por um critério segundo o qual aquele jesuíta, fruto do romantismo, não teria valor por fugir aos limites da naturalidade e da objetividade. Concebendo a arte como um “espelho” da vida, seria natural que condenasse o excesso de imaginação de Alencar e esta idéia ele a explicitava no seu artigo ao afirmar ter Alencar

*(...) uma imaginação, senão tão segura, pelo menos mais ardente do que Michelet; no teatro é que não há lugar para essa fantasia, que aliás não justifica o seu título - o Jesuíta. Ora, o jesuíta, como a história representa, como a tradição o conserva, é uma dessas abstrações a que no teatro só um Molière e um Shakspeare poderia dar um corpo; Molière resumindo nele a comédia, Shakspeare o drama trágico.*<sup>32</sup>

<sup>30</sup> NABUCO, Joaquim, **Minha Formação**, São Paulo, Progresso, 1947, p. 32. Texto escrito em 1895.

<sup>31</sup> ALENCAR, José de, **Discursos Parlamentares**, Brasília, Câmara dos Deputados, 1977, p.168.

<sup>32</sup> Polêmica, p. 46.

A questão se desenvolvia, enfim, em torno da inverossimilhança do enredo e, ao reforçar esta característica, Nabuco demarcava os limites de um dramaturgo acomodado na fama, que deixara de se empenhar na compreensão e acompanhamento das transformações sociais e culturais do seu tempo.

Alencar empenhou-se em responder a Nabuco concentrando a sua argumentação em dois pontos. Em primeiro lugar, procurou mostrar a distância existente entre ele e aquele que se fazia seu crítico. No que dizia respeito às relações entre a arte e a história, acreditava que

*O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem o direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história.*<sup>33</sup>

Na sua concepção, portanto, Samuel, o jesuíta, não seria uma entidade histórica, mas um tipo, e como tipo personificava um ideal: o de um povo e uma raça que surgiram na América. Entendido desta forma, **O Jesuíta**, enquanto drama histórico, idealizava os fundamentos da nacionalidade brasileira. Para reforçar seu argumento, iria ainda mais longe, defendendo o apelo à realidade para a construção do enredo e do protagonista: “quanto à verossimilhança histórica do drama, limitar-me-ei a lembrar que a separação das colônias da América foi um dos sonhos da Companhia, quando sentia que a Europa escapava-lhe”.<sup>34</sup> Sendo assim, ele escolhera no passado um episódio digno de ser recriado artisticamente, e os que procuravam no seu drama a verdade, e não a verossimilhança, agiam erroneamente.

Fundamentalmente os polemistas defendiam a mesma idéia, isto é, o artista deveria mergulhar na realidade para criar. No entanto, as tensões começavam a partir do

<sup>33</sup> Polêmica, p.p. 30/31.

<sup>34</sup> Polêmica, p. 67.

entendimento de qual seria a forma ideal de realizar este “mergulho”. Enquanto para Nabuco a observação minuciosa dos fatos seria a melhor maneira de representação da realidade presente e passada, para Alencar a imaginação tinha o poder de permitir a idealização onde a verdade estivesse encoberta.

Convenhamos que as críticas de Nabuco ao **Jesuíta**, vendo nele a contradição de um dramaturgo que se alinhara ao modelo realista francês, mas dera uma “guinada” ao escrever aquele drama, tivessem irritado Alencar, pois revelavam um ponto em que se mostrava vulnerável: a sua visão de mundo era, no fundo, romântica! E foi fundamentalmente em torno desta tensão que a polemica se desenvolveu, apesar de outras considerações terem sido levantadas no seu desenrolar.

O segundo ponto da argumentação de Alencar se concentrava na alegação de incapacidade de Nabuco para realizar a atividade crítica:

*(...) O Sr. Nabuco é um crítico modelo. Começa a apreciação de minhas obras pelo Jesuíta que não viu nem leu. Por aqui imagine-se da perfeita sinceridade de que é capaz este cavalheiro.*

*.....  
Sua excentricidade vai ao ponto de apelidar a sua crítica a “mais conciliadora e prevenida de patriotismo!”*

*Ele que estreou seus folhetins contestando a existência de um só escritor brasileiro digno desse nome; ele que mete os pés na literatura de nosso país, por não ter esperado o seu verbo domingueiro; ele que não achou em sua imaginação casquilha outra metáfora para referir-se aos nossos primeiros escritores, Sales Torres Homem, Magalhães, Porto Alegre, Macedo, Pereira da Silva, senão a de uma corrida de cavalos.<sup>35</sup>*

Diante da agressividade das respostas, Nabuco, que até então vinha criticando **O Jesuíta**, se dispôs a fazer uma balanço das obras de Alencar , sem se preocupar em “respeitar a convenção literária que o protegia”, dando início à polêmica propriamente dita:

---

<sup>35</sup> Polêmica, p.p. 51/52.

*Era a minha intenção estudar nas suas diferentes obras o talento do Sr. José de Alencar, e distrair-me do que esse estudo pudesse ter de penoso, de triste e de exclusivo, acompanhando o movimento literário do país.*

*Uma circunstância porém obriga-me a dizer seguidamente tudo o que penso do escritor, tantas vezes proclamado o chefe da nossa literatura, dignidade considerável sem dúvida, mas que parece indicar que para certas pessoas a nossa literatura é por enquanto uma confraria.<sup>36</sup>*

As referências à idéia de confraria, tão recorrentes nas discussões entre a **Marmota** e o **Diário do Rio de Janeiro**, no ano de 1857, voltavam a aparecer. Agora, entretanto, traziam embutida uma certa crítica ao modelo que se tornou tão comum nas décadas de 1850 e 1860, quando as “panelinhas literárias” permitiam a um escritor atacar os seus desafetos sem “arranhar” sua reputação, sustentada pelos membros da sua “confraria”. Ainda que o questionamento desta forma de valorização de grupos, em torno de alguns chefes, que guerreiam entre si, só fosse se tornar mais freqüente nas últimas décadas do séc. XIX, a alusão de Nabuco já apontava para esta discussão.<sup>37</sup>

Empenhado em convencer os leitores de que adotaria uma atitude oposta a dos que até então tinham se ocupado em criticar a produção literária de Alencar, Nabuco acrescentaria:

*O certo é que esse vocabulário laudatório elástico, esses clichês ao alcance do primeiro compositor, esse carrilhão da imprensa, tudo isso mostra que ainda estamos no período de adoração, e que a crítica ainda a mais conciliadora, a mais prevenida de patriotismo, como a minha, ainda é uma torrente desviada, que, para abrir o leito, tem que causar destroços.<sup>38</sup>*

Associando a imparcialidade da crítica ao espírito patriótico de quem a realizava, Nabuco expunha suas credenciais para exercer esta tarefa; defendia a “modernidade” da sua postura e, ao mesmo tempo, tentava definir o “status” do crítico: só ele tinha o poder

<sup>36</sup> Polêmica, p. 67.

<sup>37</sup> De acordo com Roberto Ventura, as polêmicas personalistas, tão comuns no séc. XIX, perderam parte de sua importância no início do séc. XX, com a introdução de um outro modelo de debate, no qual o polemista pensa e atua em nome do povo, da pátria e da nação, mas que toma partido por interesses contraditórios no interior da sociedade. (“O Fim da Polêmica?” in *Estilo Tropical*, op. cit., p.p. 150/154)

<sup>38</sup> Polêmica, p. 44.

de consagrar ou não um escritor e só ele seria capaz de orientar o público na seleção e interpretação das obras.

Este procedimento não escapou à pena do seu oponente que ironizou a sua insistência em querer erigir a estátua de crítico imparcial e rígido, mas demonstrava, desde as suas primeiras censuras, querer malquistá-lo com seus leitores que insistia de chamar uma “clientela lisonjeira, porém inculta”.<sup>39</sup> Aproveitando a ocasião, Alencar expôs a sua noção de como um crítico deveria proceder:

*(...) um crítico austero e justo, ainda quando seja uma autoridade reconhecida e acatada como Planche e Taine, não emite sobre um autor aceito e lido sentenças de oráculo; mas ao contrário vai deduzindo do exame atento das obras a sua opinião refletida e exibindo provas.*

*O folhetinista em vinte linhas, sem ter dado ao público nenhum documento de conhecer Mãe, Guarani, Luciola, Cartas de Erasmo, etc., condena-as categoricamente; e nega ao autor de dramas aplaudidos a mínima habilitação para esse gênero.*

*Quem se respeita não procede assim; porque nessa sofreguidão de deprimir está revelando não o juízo calmo do crítico; mas as iras do adversário e os esguichos de um despeito por muito tempo reprimido.<sup>40</sup>*

Descontados a retórica inflamada e as insinuações que tinham o objetivo claro de desqualificar Nabuco, pode-se perceber a existência de uma espécie de solo comum alicerçando as observações de ambos em relação ao papel do crítico. É como se existisse uma “fórmula” consagrada que procuravam fixar para si e para os leitores. Nela, a austeridade, a imparcialidade e o exame atento e calmo das obras seriam as atitudes esperadas de um crítico para seu trabalho ser reconhecido e para atingir a sua meta de formação e propagação de idéias capazes de promover transformações sociais. É importante perceber, a partir destas observações que, pela vinculação às tendências do debate cultural do seu tempo, as discussões entre os dois polemistas não chegam a se constituir num confronto no qual se perceba o conflito entre lógicas diversas, e acabam por aflorar com mais força os traços comuns entre eles.

<sup>39</sup> Polêmica, p. 57.

<sup>40</sup> Polêmica, p. 58.

No entanto, por mais que as afinidades sobressaíam às diferenças, estas existiam. Roberto Ventura<sup>41</sup> chama a atenção para a mudança de padrão cultural ocorrida por volta de 1870, quando o negro e o escravo foram incorporados como objeto do discurso literário e cultural, no qual os temas recorrentes foram os efeitos da escravidão como uma fonte de perversão dos costumes e corrupção da sociedade. Se esta polêmica pode ser vista como parte deste momento é preciso que se respeite as suas especificidades. Logo de início faz-se necessário traçar um perfil destes debatedores.

Em 1875, Alencar já se encontrava gravemente afetado pela tuberculose que o mataria dois anos depois. Vivia um período de “refúgio” nas letras, após exercer o cargo de Ministro da Justiça, no Gabinete 16 de Julho, e após cumprir seu último mandato de deputado pela província do Ceará. Machado de Assis lembrou estes seus últimos anos no discurso proferido na cerimônia de lançamento da primeira pedra da estátua do escritor:

*Desenganado dos homens e das coisas, Alencar voltou de todo às suas queridas letras. As letras são boas amigas: não lhe fizeram esquecer inteiramente as amarguras. é certo; senti-lhe mais de uma vez a alma enojada e abatida. Mas a arte, que é a liberdade, era a força medicatriz do seu espírito. Enquanto a imaginação inventava, compunha e polia novas obras, a contemplação mental ia vencendo as tristezas do coração, e o misantropo amava os homens.*<sup>42</sup>

A referência ao abandono em que se encontrava o escritor, contando apenas com a amizade de uns poucos amigos fiéis, dentre eles o próprio Machado que algumas vezes o acompanhava nas suas caminhadas pelo Passeio Público, dão uma idéia da solidão vivida nos seus últimos anos de vida, solidão em tudo diferente de outros tempos em que fora aplaudido e festejado.

---

<sup>41</sup> É o período em que Joaquim Manuel de Macedo escreve o seu **Vítimas Algozes: quadros da escravidão**, ressaltando a suposta influência maléfica do escravo sobre a família e, opostamente, dos poemas de Castro Alves, Gonçalves Dias e Fagundes Varela, com seus personagens escravos que sofrem nas mãos de senhores cruéis. ( VENTURA, Roberto, **Estilo Tropical**, op. cit., p. 46)

<sup>42</sup> ASSIS, Machado de, “A Estátua de José de Alencar” in **Páginas Recolhidas**, Rio de Janeiro, Garnier, s/d, p. 130.

Militante fiel do partido conservador e simpático à monarquia, sua atitude em relação a esta era, todavia, a de uma adesão com reservas. Suas convicções monárquicas ele as expressou em uma carta escrita a Quintino Bocaiúva na qual dizia ser

*monarquista sincero e convicto. Mas como nunca professei o fetichismo da realeza, espero o triunfo para as minhas idéias, da civilização do povo, nunca de sua ignorância. Quero que o meu país seja monarquista, não pela rotina, mas por verdadeira fé nessa instituição; e para isso, é necessário que estude as doutrinas opostas e se esclareça com a livre discussão.*

*Se o encanto da República, a magia que exerce nos espíritos entusiastas (sic) então permita-me a franqueza, no fruto proibido; a cãrie das monarquias, o que lhe rói o cerne, é a presumida infalibilidade.*

<sup>43</sup>

Esta carta, escrita em 1871, quando Quintino Bocaiúva lhe convidou a publicar o seu mais recente romance - *Til* - em folhetins no periódico *A República*, já deixava transparecer um certo desencanto com o sistema monárquico brasileiro. Naquele mesmo ano, durante os debates parlamentares da Lei do Ventre Livre, o deputado pelo Ceará manifestou freqüentemente nos seus discursos a opinião de que faltava uma autoridade sábia e legítima que se impusesse à nação através de uma política de conciliação. Com o passar do tempo, os seus ataques ao imperador e ao seu “governo pessoal” foram se tornando mais contundentes, sendo imputada a Pedro II toda a desordem em que supostamente se encontrava o país.

Quando da época da polêmica, Joaquim Nabuco, então com vinte e seis anos, acabara de completar seus estudos na academia de Direito do Recife, onde absorvera algumas das transformações culturais ali fermentadas por Tobias Barreto e Silvio Romero<sup>43</sup> e retornara de um período em que vivera na Europa e nos Estados Unidos, segundo ele, decisivo para a sua formação intelectual e política:

<sup>43</sup> MENEZES, Raimundo de (org.), *Cartas e Documentos de José de Alencar*, São Paulo, MEC, 1977, p. 88. A carta leva a data de 31 de outubro de 1871.

<sup>43</sup> Tobias Barreto e Silvio Romero foram os representantes críticos do movimento iniciado na Escola do Recife. Este movimento correspondeu, em termos de crítica literária, a uma virada anti-romântica, a partir da década de 1870. Ver para o assunto VENTURA, Roberto, *Estilo Tropical*, op. cit.

*Entram neste período as influências da Inglaterra e da sociedade inglesa na América do Norte e da carreira diplomática, além do desenvolvimento da influência literária, sob a qual voltei de Paris. Essa última foi tão forte que, nos dois anos que passei novamente no Rio de Janeiro, não me ocupei de política; fiz, a pedido do Imperador, algumas conferências na escola da Glória sobre o que tinha visto de Miguelângelo, de Rafael e dos pintores venezianos; fui colaborador literário de *O Globo* e travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor ( digo receio, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há de profundo, nacional, em Alencar: o seu brasileirismo(...) <sup>44</sup>*

Se muito das idéias liberais sobre o seu espírito, ele atribuía ao contato com seu pai, o conselheiro Nabuco de Araújo, esta viagem parecia ter sedimentado esta tendência, imprimindo à sua formação política um caráter definitivo. Ela servira para convencê-lo de que a monarquia apresentava-se como a forma ideal de governo, uma vez que ela fazia parte da atmosfera moral da Inglaterra e esta era a influência mais forte e duradoura que recebera.

Este texto, escrito em 1895, chama a atenção também para o fato de que, superadas certas impaciências da mocidade, Joaquim Nabuco parecia reconhecer pelo menos uma qualidade em Alencar: “o seu brasileirismo”. Porém, este “brasileirismo” foi um dos motivos de maiores divergências nas discussões, quando o assunto **O Demônio Familiar e Mãe**, entrou no debate.

Começemos pelo **Demônio Familiar**. Nabuco questionou nesta comédia a forma como Alencar incorporou o assunto escravidão ao enredo:

*O Demônio Familiar é uma comédia de costumes brasileiros que tem por fim verberar o demônio familiar de nossas casas, o Deus ex-machina de todas as combinações da nossa família: o moleque, onde foi o Sr. J. de Alencar descobrir isso? Em que famílias encontrou esse demônio que impede “a Deus” e “aos anjos tutelares, mães, esposas e irmãs” de velar sobre a felicidade dos filhos? Onde existe esse poético Mercúrio?*

*Quando em uma ou outra família mal educada houvesse o costume das raparigas e dos namorados comunicarem-se por meio desse Figaro de nova espécie, ainda assim ele não devia ser trazido à cena para representar um dos elementos integrantes da sociedade brasileira. Que mais acerba crítica já se fez do Brasil do que essa? que sátira mais cruel e ao mesmo tempo mais injusta já nos foi dirigida?*

---

<sup>44</sup> NABUCO, Joaquim, **Minha Formação**, op. cit., p. 74.

*A primeira acusação que 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 ter o mérito da verdade.*<sup>45</sup>

Falsa comédia de costumes e caricatura injusta da vida da sociedade, estas as acusações desferidas contra a comédia. Além de depreciar uma obra que Alencar considerava um modelo da “alta comédia”, chamando-a de sátira e equiparando-a aos gêneros “menores”, Nabuco acrescentava: ainda que ela fosse uma reprodução da realidade, aquela realidade da escravidão não deveria ser exposta em cena, por desmoralizar a sociedade. No entanto, a escravidão era um fato real e, contraditoriamente, o crítico estava condenando neste momento o mesmo realismo que cobrara anteriormente do autor. Por que Nabuco incorria neste comportamento ambíguo?

Na verdade, a crítica à ausência de realismo de **O Demônio Familiar** estava baseada na idéia de que a escravidão não deveria ser levada ao palco como um elemento para fazer rir. Este tipo de arte, que se utilizava de temas tão sérios como elementos de comicidade, só podia ser considerada, de acordo com suas palavras, uma aberração da consciência humana e não uma fotografia da realidade. Nabuco concluía:

*(...) o homem do séc. 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 ao estrangeiro, como não humilha o brasileiro.*<sup>46</sup>

Quer dizer, apesar de adepto das idéias abolicionistas, Nabuco concebia a arte como expressão de uma sociedade branca e cosmopolita. Desta forma rejeitava a comédia de Alencar com sua personagem escrava, pois esta comédia comprometia o teatro e, por extensão, a própria civilização do país. Foi baseado neste mesmo argumento que Nabuco censurou a linguagem de Pedro, vendo nela um exemplo do excesso do dramaturgo:

<sup>45</sup> Polêmica, p. 104/105.

<sup>46</sup> Polêmica, p. 106.

*Já é bastante ouvir nas ruas a linguagem confusa dos escravos; há certas máculas sociais que não se devem trazer ao teatro, como o nosso principal elemento cômico, para fazer rir.*<sup>47</sup>

As críticas à forma de falar de Pedro já tinham sido feitas doze anos antes, por Paula Brito, porém com outro propósito. Naquela época, serviram para o crítico demonstrar a ausência de moralidade na obra. Para Paula Brito, um escravo como Pedro, incapaz de falar uma linguagem correta, mesmo sendo uma “cria da casa” e compartilhando intimamente da vida do senhor, só poderia fazer um mal uso da liberdade. Para Nabuco, esta mesma linguagem foi considerada a prova de que a escravidão se transformava numa “linha negra” que comprometia o teatro de um país que se queria civilizado. E tal fato, por si só, justificaria a exclusão da personagem como tema literário.

Porém, por mais que baseasse sua argumentação em noções de progresso e civilização, ela não deixava de parecer contraditória vinda de alguém que, antes mesmo de 1875, já se definia como adepto das idéias abolicionistas. Em **Minha Formação**, Nabuco fez questão de deixar registrado que, ainda cursando o quinto ano de Direito no Recife, traduzia os documentos do **Anti-Slavery Reporter** para seu pai. Também datava desta época a preparação de um livro, publicado anos depois de sua morte, considerado por ele um libelo contra a escravidão.<sup>48</sup> Neste livro, intitulado **A Escravidão**, Nabuco apresenta em resumo o conjunto de idéias defendidas no decorrer da sua vida política, idéias estas que têm sua versão mais acabada em **O Abolicionismo**. Em **A Escravidão** encontram-se as mesmas considerações feitas em relação à arte de um país sob a influência da escravidão, presentes na polêmica com Alencar. Para Nabuco, ao penetrar nas sociedades modernas, a escravidão destruiu a maior parte dos seus fundamentos morais, substituindo um estado de progresso pelo de regresso. Desta maneira,

<sup>47</sup> idem, ibidem.

<sup>48</sup> NABUCO, Joaquim, **Minha Formação**, op. cit., p. 30. **A Escravidão** foi escrito em 1871, mas publicado pela primeira vez em 1924, pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O livro é dividido em três partes - “O Crime”, “História do Crime” e “Reparação do Crime” - das quais só as duas primeiras foram concluídas.

*(...) com uma força e absorção desmesurada, [ a escravidão] invadiu a civilização de nosso país, e pôs-se-lhe em frente como obstáculo: as artes pereceram ao seu influxo, as letras, as ciências, nobres profissões de homens livres, só acharam perante si senhores e escravos; os costumes, pelo fato da transição necessária das raças que coabitam em um mesmo lar, tornaram-se uma mescla de selvageria e de educação, dominada pelo medo e pelo servilismo. Os oprimidos vingaram-se dos opressores, sem o saberem, envenenando-os com a exaltação de seus hábitos e de seus vícios. (...) Assim tudo invadiu a escravidão, manchando tudo.*<sup>49</sup>

Se associamos estas observações às feitas à comédia, podemos entender a extensão da argumentação de Nabuco: trazendo a escravidão para o palco Alencar pensou estar nacionalizando o teatro brasileiro, porém “cegado” pela sua crença no futuro desta instituição, não viu como ela o degradou, desacreditando a vida civilizada do próprio país. Como observou Roberto Schwarz<sup>50</sup>, o realismo de Alencar inspirava a Nabuco uma rejeição por não guardar as aparências, revelando aspectos da sociedade brasileira que estavam em desacordo com os padrões dos povos tidos como “civilizados”: “Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las; Alencar pelo contrário incide nelas tenazmente, guiado pelo senso de realidade, que o leva a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro”.

Esta seria, prosseguia Nabuco, uma contradição entre a posição do deputado Alencar, favorável à manutenção da escravidão, e a sua visão literária “sentimental” do cativo. Sendo assim, este autor

*(...) não concluiu contra a escravidão ( naquela comédia). Ele não podia faltar, como mostrou por seus votos na câmara, à fé profunda que tem nos destinos desta instituição. (...) Se a escravidão sai abalada do seu drama e da sua comédia, não é que ele tivesse querido atingir esse fim, é que se vê como ela avilta a literatura que inspira.*<sup>51</sup>

Mas como havia “na atualidade, mais cultivado e instruído” o crítico acreditava que poder-se-ia formar no Rio de Janeiro um auditório capaz de julgar com imparcialidade

<sup>49</sup> NABUCO, Joaquim, *A Escravidão*, Recife, Editora Massangana, 1988, p. 32.

<sup>50</sup> SCHWARZ, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Duas Cidades, 1981, p.p. 31/32.

<sup>51</sup> *Polêmica*, p.p. 111/112.

*(...) ainda não em última instância, está entendido, uma obra de ciência, de literatura e de arte. não direi numeroso, porém menos restrito do que poderia se reunir há vinte anos. ma das provas desta asserção é que as obras de teatro que chegaram até nós aplaudidas e honradas pelas antigas platêias, não seriam toleradas por uma que se recrutasse hoje no que esta cidade tem de mais educado.*<sup>52</sup>

Nabuco tentava ganhar as simpatias do leitor, promovendo-lhe à posição de árbitro: afinal, com as mudanças ocorridas nos últimos anos, ele estaria mais habilitado a julgar do que um leitor de vinte anos antes! Todavia, tal promoção não passava de pura “encenação” já que, de acordo com suas palavras, apesar de mais culto, este leitor ainda não estaria habilitado a proferir um julgamento “em última instância, está entendido”. Esta faceta teatral de Nabuco foi ironizada por Alencar que o acusou de ter gasto grande espaço do seu artigo tentando demonstrar a inferioridade do público de antigamente, acabando por confessar que o público atual ainda inexistia. E concluía em tom de retribuição:

*(...) o público de vinte anos passados contava em seu seio apenas um Nabuco, jurisconsulto, orador e ministro. O público atual tem a glória de fazer parte de um Joaquim Nabuco. Haverá quem desconheça o adiantamento simbolizado nesse brilhante prenome, do qual o Brasil não fica sendo mais do que um mero apêndice?*<sup>53</sup>

Acompanhando estes debates pode-se perceber que a disputa era colocada num terreno no qual o conflito ocorria entre o “novo” e o “velho”, entre o “progresso” e a “barbárie”. Mas como ambos se auto-denominavam “civilizados” e tentavam enfatizar sua individualidade e originalidade, a delimitação das linhas divisórias fundamentais das suas argumentações não ficava clara para o leitor. Esta linguagem, entretanto, fazia parte do discurso da polêmica do séc. XIX uma vez que se acreditava estar contribuindo,

---

<sup>52</sup> *Polêmica*, p. 104.

<sup>53</sup> *Polêmica*, p. 117.

através deste tipo de embate, para a propagação das novas idéias e para o aperfeiçoamento social e cultural.

Foi neste terreno e mantendo este tom de “combate” entre idéias e de ousadia de quem as defendia que Alencar apressou-se em refutar as críticas de Nabuco ao **Demônio Familiar**. A escravidão, explicaria ele, era um fato sobre o qual todos os brasileiros, por mais adiantadas que fossem as suas idéias, deveriam assumir responsabilidade. Ele não apenas sempre estivera consciente desta responsabilidade como tentara atuar para a transformação daquela instituição no país, quando ainda não se tratava de votar no Brasil a emancipação, numa época em que

*O Sr. Conselheiro Nabuco de Araújo era tão conservador como o Sr. Visconde de Itaboraí, e o próprio general da idéia ainda não se tinha lembrado de empreender essa jornada, nem era, como tornou-se depois, o consumado tático das grandes batalhas.*

*Entre as aspirações, que no parlamento e na imprensa começavam, ainda raras a manifestar-se para a eliminação deste resto de barbárie, a história registrará o tentamen de um escritor, que, a exemplo de Aristófanes, de Plauto, de Molière, aplicou-se, quanto lhe permitiram seus modestos recursos, a patentear com o prestígio da cena os perigos e os horrores dessa chaga social.*<sup>54</sup>

Reclamando o seu posto de defensor da causa da emancipação e tentando livrar-se da pecha de “dramaturgo escravagista” que Nabuco procurava lhe imprimir, Alencar ressaltava o que via como iniquidade no discurso do seu oponente. A prova disto, prosseguia, estava no desfecho do **Demônio Familiar** que revelava uma profunda sintonia com a idéia de emancipação espontânea. Este objetivo o seu crítico “nem por longe o suspeitou”<sup>55</sup>, assim como sequer percebeu a presença destas mesmas idéias no seu voto contrário à Lei do Ventre Livre. Na tribuna fora um dos que reiterara constantemente estas convicções, como neste discurso, no qual afirmava:

*Por mim, com a mão na consciência, lhes digo que essa instituição condenada e repelida, durante três séculos que tem de existência em nosso país, nunca nos seus dias mais lúgubres teve o cortejo de crimes,*

<sup>54</sup> *Polêmica*, p. 120.

<sup>55</sup> *Polêmica*, p. 124.

*de horrores e cenas escandalosas que há de produzir essa idéia de libertação do ventre. (Apoiados da Opsição)*

*Senhores, não defendo aqui unicamente os interesses das classes proprietárias, defendo sobretudo essa raça infeliz que se quer sacrificar.*

*A causa da emancipação espontânea há muito que está vencida no coração do povo brasileiro (muitos apoiados); diariamente se reproduzem os exemplos de manumissões. É admirável o aspecto que representa o nosso país, onde todas as classes porfiam na prática desses atos. (Muitos Apoiados)<sup>56</sup>*

Não há dúvida de que a intervenção do político reforçava a percepção do dramaturgo que acreditava na necessidade de extinção da escravidão, mas sem o rompimento brusco dos “laços morais” que ligavam senhores e escravos. Antes mesmo desta época, esta convicção já poderia ser perceptível nos seus atos políticos. Quando ocupou o cargo de Ministro da Justiça, Alencar emitiu um parecer para um certo senhor B, residente em Santos, que lhe consultou sobre a possibilidade de revogação da promessa de alforria sob cláusula de prestação de serviços a seu escravo F, que atualmente o vinha desgostando. Esta promessa, de acordo com o tal senhor B, estava registrada no livro de notas do tabelião P, naquela mesma cidade. O parecer do ministro foi categórico: a necessidade de “cumprimento da condição era um fato inquestionável”, mas o seu possível não-cumprimento por parte do escravo, ficava sujeito a provas e “não ao arbítrio do outorgante”.<sup>57</sup> Embora não tenha sido possível saber se o senhor B conseguiu as provas necessárias para a revogação daquela promessa de alforria, o certo é que Alencar não previu a possibilidade da revogação sem que houvesse um motivo justo, o que reforça a sua representação a respeito do ato de manumitir. O documento em favor daquele escravo tinha a força de um contrato e, sendo outorgado a um cativo, colocado sob a tutela do senhor, este aceitava em nome daquele a promessa de liberdade. Existindo esta convenção, dela resultaria uma obrigação, embora ficasse dependente de uma

<sup>56</sup> ALENCAR, José de, *Discursos Parlamentares*, op. cit., p.242.

<sup>57</sup> Parecer do Ministro da Justiça sobre a promessa condicional de alforria feita pelo proprietário “B” a seu escravo “F” de 5 de maio de 1867, Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras e Publicações, I-1,19,46. Este parecer é assinado por Alencar e por Perdígão Malheiro que “concorda com o douto parecer”. Pesquisas recentes indicam que as revogações de alforria parecem ter sido raramente utilizadas, apesar de previstas nas Ordenações Filipinas. Foram expressamente abolidas na lei de 28 de setembro de 1871. Ver para o assunto KARASCH, Mary C., *Slave Life in Rio de Janeiro 1808-1850*, Princeton University Press, 1987; LARA, Sílvia Hunold, *Campos da Violência: estudo sobre a relação senhor-escravo na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808*, São Paulo, USP, 1986 e CHALHOUB, Sidney, *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

circunstância : a boa conduta daquele escravo atestada através do cumprimento da condição estabelecida. Logo, a contrapartida para o ato “generoso” do senhor seria a expectativa de que durante o período de cumprimento da condição, o comportamento do escravo deveria ser de completa fidelidade, obediência e dependência. Quer dizer, este parecer é uma síntese da forma como Alencar percebia a escravidão e da sua visão de como deveria ocorrer a transição para a liberdade.

Como temos tido oportunidade de observar através das falas dos debatedores, a polêmica se apropriava de uma argumentação na qual cada um advogava a sua própria causa e tentava delimitar distinções teóricas entre si. A diferença fundamental entre as suas falas estaria, acredito, na própria concepção de história que as informava. Na visão de Alencar, apesar de não ser negado o progresso, ele era visto como um processo orgânico e natural, governado por leis próprias. Para ele, o Estado deveria intervir o menos possível neste processo cujo verdadeiro sujeito eram os indivíduos. Para Nabuco, ainda que o sujeito fossem os indivíduos, o progresso poderia ser “apressado” pelas ações humanas, particularmente pela ação política.

Desta maneira torna-se possível perceber pontos de convergência nas suas argumentações e o mais marcante dentre eles é a visão da necessidade de abolir a escravidão “dentro da legalidade”. Para Alencar, a solução estava na alforria voluntária, fruto do “esclarecimento”. O essencial seria, então, agir sobre a mentalidade dos senhores. Nabuco achava insuficiente depender da vontade senhorial e queria instrumentos legais de intervenção nas relações entre senhores e escravos. Afinal, a Lei do Ventre Livre já fora um compromisso entre essas duas visões, ainda que tenha instituído um difícil equilíbrio entre elas, na medida em que resultou num programa emancipador lento e gradual, sem trair os compromissos com os senhores de escravos.

Enfim, e sem que nos alonguemos mais, o que ocorria quando estes polemistas argumentavam era o embate entre dois projetos diferentes de futuro para a nação num momento no qual imperavam incertezas. A lei de 28 de setembro de 1871 deixara os senhores de escravos bastante inseguros quanto às garantias oferecidas pelo trono à manutenção do seu “patrimônio”, gerando um clima de descrença na representatividade

das instituições políticas imperiais e de uma situação ambígua e contraditória: o mesmo Estado que dependia das rendas geradas pela agricultura mantida pela escravidão, se transformara na força que dera o primeiro passo para destruir o cativo. Ocorrendo quatro anos após a votação desta lei, esta polêmica acaba, portanto, por descortinar um quadro muito mais amplo no qual o eixo são duas interpretações diferentes sobre o que fazer a respeito da escravidão na sociedade brasileira.

As discussões a respeito de **Mãe** se desenvolveram mantendo este mesmo tom. O enredo deste drama é simples. **Mãe** é a história de uma escrava que, tendo tido um filho do seu primeiro senhor, torna-se escrava do próprio filho, instituído como herdeiro daquele. O segredo do nascimento de Jorge, o filho desta escrava, só lhe é revelado no final da peça, quando o rapaz, procurando uma saída para salvar o pai de sua noiva de dívidas que contraíra, hipoteca a própria mãe, sem que o saiba. No desfecho da trama, Joana se suicida para que seu filho não venha a conhecer a sua origem. Para Nabuco, este drama conseguia reunir tudo o que havia de mais triste, raro e inverossímil:

*Não há sentimento de honra, nem de família, não há consideração social, que esse drama não ofende. Não creio que em diálogos tão curtos se pudesse ferir mais a dignidade humana. A heroína é procurada entre as porções inferiores da nossa espécie que a escravidão tem aviltado, para resumir o sentimento de maternidade.<sup>58</sup>*

Naquilo que Nabuco via um defeito, Alencar via a maior qualidade de seu drama pois, para ele, **Mãe** conseguia unir o elemento contemporâneo com as aspirações de regeneração da sociedade: “o ideal é justamente essa assunção d’alma despreendida das condições materiais, e o seu maior relevo está no contraste!”<sup>59</sup> Esta afirmação nos leva a pensar que Alencar incluía este seu drama na mesma família dos “daguerreótipos morais” e utilizara nele, como no **Demônio Familiar**, de um mesmo artifício, isto é, provocar no espectador uma determinada reação através do contraste apresentado no

<sup>58</sup> Polêmica, p. 111.

<sup>59</sup> Polêmica, p. 126.

palco. Sendo assim, este contraste tanto poderia estar no nobre sentimento de maternidade daquela escrava quanto no fato incomum, para uma sociedade escravista, daquilo que Nabuco chamou de “ofensa dos sentimentos de dignidade de uma raça ao consentir no casamento de uma rapariga com um liberto, filho natural de uma escrava e que vendera a mãe”.<sup>60</sup> Alencar, então, estaria condenando a luxúria dos senhores que permitia o relacionamento sexual entre livres e escravos, acenando com a degradação da sociedade “por dentro”, com a possibilidade do aparecimento de famílias “híbridas”.

E parece que pelo menos em outra peça o autor se utilizou deste mesmo artifício. João Roberto Faria localizou na coleção do **Diário do Rio de Janeiro**, de 1856, alguns folhetins assinados por Alencar que parecem ser a origem de **Rio de Janeiro, Verso e Reverso**. Os folhetins são uma espécie de comédia curta em três atos, cujo tema é o mesmo da peça encenada pelo Ginásio. Levam o título de **Rio de Janeiro, Às Direitas e Às Avessas**, e trazem uma explicação adicional de Alencar: “o título é um pouco original; mas o que talvez ainda vos admire é o enredo da peça; cada cena é uma espécie de medalha que tem o seu verso e reverso; de um lado está o cunho, do outro a esfigie”.<sup>61</sup> De acordo com esta afirmação, ele partira da observação dos fatos, dando ênfase aos elementos contrastantes para delimitar a diferença entre “o que era” e “o que deveria ser”, residindo nesta ênfase a essência do seu objetivo.

O interessante aqui, no entanto, é identificar a presença de um outro ponto de consenso entre os debatedores que reside no fato de ambos procurarem ressaltar a inferioridade do negro. Pois ainda que Joana tenha a “assunção d’alma”, de que fala Alencar, ela pertence a uma classe social menos desenvolvida, a mesma que Nabuco afirma aviltar a sociedade do país. Desta forma, ambos remetem a questão para a falta de educação e de instrução do escravizado. Dito de outra forma, por se utilizarem de um mesmo conceito de raça que se definia por um recurso basicamente cultural, ficava-lhes permitido assimilar a idéia de emancipação como uma aspiração humanitária e formular propostas para o destino do futuro liberto, se auto-proclamando representantes dos

<sup>60</sup> Polêmica, p. 111.

<sup>61</sup> FARIA, João Roberto, *José de Alencar e o Teatro*, op. cit., p. 7.

interesses da massa de cativos e se atribuindo prerrogativas de estabelecer limites à incorporação destes à sociedade.<sup>62</sup>

A despeito de os polemistas se sentirem envolvidos em discussões “acaloradas”, o artigo “Às Quintas”, de 11 de novembro, diagnosticava os primeiros sintomas de tédio no público: “mais uma semana, e o folhetinista domingueiro ficará reduzido a dois leitores, ele por devoção; eu, por obrigação”.<sup>63</sup> A polêmica já se arrastava por quase um mês e é bem provável que já houvesse chegado o momento de finalizar as discussões. Pelo menos é esta a impressão que nos dá o poeminha de “Nabuco de Alencar”, publicado no dia 20 de novembro no jornal **O Mosquito**:

*Achando iguais as vitórias  
Dos dois n'argumentação  
Não mais careço de provas  
P'ra formar opinião:  
- Entendo, protesto e juro  
Que ambos têm razão.<sup>64</sup>*

O poeta anônimo se auto-promovia a árbitro da disputa e proferia o seu veredito, ou melhor, o seu “basta”! E parece que os debatedores entenderam o recado do poeta, pois naquele mesmo dia 20 foi enviado para o prelo do **Globo** o último dos artigos “Aos Domingos”, publicado no dia seguinte, e escrito o último do “Às Quintas”, que Alencar não chegou a enviar à redação do jornal.

Talvez por estar decidido a finalizar os debates, Nabuco resolveu fechar com “chave de ouro”, partindo deliberadamente para a discussão no campo político que, segundo ele,

<sup>62</sup> Este conceito de raça já aparecia nos textos dos memorialistas da segunda metade de séc. XVIII e começo do séc. XIX e, da mesma maneira, as propostas de transformação da escravidão sob controle dos senhores. Ver MUNIZ BARRETO, Domingos Alves Branco, “Memória sobre a Abolição do Comércio da Escravatura” in *Memórias da Escravidão*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1988 e ANDRADA E SILVA, José Bonifácio, “Representação à Assembléia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil Sobre a Escravatura”, *ibidem*.

<sup>63</sup> *Polêmica*, p. 164.

<sup>64</sup> **O Mosquito**, 20 de novembro de 1875. Roberto Ventura (*Estilo Tropical*, op. cit., p. 149) nota que algumas destas polêmicas se estenderam por anos ou décadas e que outras levaram a processos nos tribunais como última instância para reparações das injúrias e difamações proferidas pelos polemistas. Se levamos em consideração que a morosidade foi uma característica deste tipo de debate, somos levados a reconhecer que Alencar e Nabuco foram condescendentes com os leitores!

fora “evitada até aquele momento”. Reconhecendo, ironicamente, não ter podido analisar mais detidamente a obra de Alencar, pois “a tarefa dispensaria muito mais tempo, uma vez que o que aquele autor escrevera não é um, nem dois livros, é uma livraria”, entendia que seus estudos ficariam ainda mais incompletos se não fossem ditas algumas palavras sobre o político Alencar:

*Quem estudar as obras completas do Sr. J. de Alencar verá em cada uma delas uma boa soma de talento dissipado. Em sua carreira literária, como em suas outras carreiras, o Sr. J. de Alencar nada fez senão estragar as faculdades que possui, gastá-las sem nenhum proveito próprio além de uma popularidade passageira. (...) Por outro lado, os anos que parecem mais favoráveis à inspiração já passaram para ele, e é impossível observar-se no longo período de sua fecundidade um progresso, uma seleção qualquer nos seus produtos; as decepções, que encontraram-no e inutilizaram-no na política, já começaram a chegar-lhe na literatura, e não é provável que o romancista lhes resista melhor do que o homem de estado; todos os sintomas enfim que se podem descobrir revelam no espírito do Sr. J. de Alencar uma irremediável decadência, que será assinalada talvez por uma atividade febril. (...) Em vez de colocar o seu ideal fora de suas obras, em vez de deixar ao tempo a justificação do seu nome, o Sr. J. de Alencar encarregou-se de mostrar-nos que tudo o que ele fez não podia ser feito de outro modo. (...)<sup>65</sup>*

As censuras de Nabuco se orientavam por um critério evolucionista segundo o qual as obras Alencar resultavam do caráter “atrasado” do seu autor, o mesmo que manifestara nas suas atitudes políticas. Esta ótica é bastante perceptível neste texto quando Nabuco se refere à ausência de progresso qualitativo na produção literária do seu oponente e na inexistência de qualquer “seleção” no seu produto. Sendo assim, sua conclusão é previsível: Alencar não teria mais lugar na “evolução” intelectual do país.

Procurando destacar esta característica do seu oponente, Nabuco partia para a tentativa de fazer a compreensão do princípio que regeu as atitudes do político, examinando

*(...) se ele foi liberal, o que ele nega, e como passou a ser o conservador extremado que nós conhecemos; sem remontar-me tão longe, eu tenho no período que corre das Cartas de Erasmo até hoje, documentos bastantes para formar o caráter político do Sr. J. de Alencar. O começo de sua vida pública não interessa*

---

<sup>65</sup> Polêmica, p.p. 207/208.

*a ninguém para que se o vá esmerilhar, mas os anos em que sua figura foi posta em grande relevo na imprensa e no parlamento estão na lembrança e, por assim dizer, sob as vistas de nós todos.*<sup>66</sup>

O período que ia das “Cartas de Erasmo” até aquele momento era nada menos que quase toda a vida política do escritor. Ingressando na política como deputado pelo Ceará (1860), Alencar permaneceu neste cargo até a dissolução da Câmara (1863), retomando-o no ano seguinte após a realização de novas eleições. Em novembro de 1865, começou a aparecer em várias livrarias do Rio de Janeiro um panfleto intitulado “Cartas Políticas de Erasmo”. Inicialmente não se soube a quem correspondia o pseudônimo, mas logo descobriu-se serem as cartas de Alencar. Sob este pseudônimo, ele escreveu três séries de cartas. A primeira delas dirigida ao Imperador; a segunda, naquele mesmo ano, endereçadas ao povo e, no ano de 1867, a terceira e última série, com o título “Novas Cartas Políticas de Erasmo”.<sup>67</sup> Nabuco se refere à primeira das séries. Para ele, estas cartas só tiveram como objetivo evidenciar o talento do autor e “cortejar” o Imperador, incentivando-o a fazer uso do “poder pessoal”. Entretanto, alguns anos depois, este mesmo panfletista atacaria com veemência o poder pessoal, por vê-lo ostentar-se sobre si, ao ver o seu nome preterido para a senatoria:

*Logo por ocasião dessa escolha, o Sr. J. de Alencar prometeu dizer tudo ao país, escrever um livro para o futuro, e contar uma conversa que teve com o chefe do Estado em que este chegou a falar-lhe de abnegação.*

<sup>66</sup> *Polêmica*, p. 210.

<sup>67</sup> As “Cartas ao Imperador”, em número de dez, tinham como objetivo estimulá-lo a realizar mudanças políticas no país valendo-se das prerrogativas que lhe eram concedidas pelo poder moderador. Conhece-se uma resposta à primeira delas intitulada “Resposta à primeira Carta de Erasmo”, assinada por *Scaligero*. (Tipografia de Pinheiro, 1865, *Biblioteca Nacional*, Setor de Obras Raras). Nas sete “Cartas ao Povo” o fio condutor é a guerra do Paraguai. Alencar se colocou contra a guerra por ela mesma e porque neste episódio revelou-se, segundo ele, o poder despótico do Imperador, que decidira pela entrada do Brasil na guerra, retirando do legislativo as funções que a soberania delegara à Câmara. Existe um exemplar conhecido de uma resposta a estas cartas que se chama “Ao Povo. Carta de Erasmo Júnior. Que de tal pai tal filho se esperava” (Tipografia Progresso, 1868, *Biblioteca Nacional*, Setor de Obras Raras). As duas primeiras séries encontram-se reproduzidas na *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol.4. As “Novas Cartas Políticas de Erasmo”, em número de seis, são dedicadas ao problema da emancipação dos escravos. Nelas Alencar faz uma análise comparativa sobre a expansão do trabalho livre como determinante do fim natural do trabalho escravo. (Rio de Janeiro, Tipografia de Pinheiro, 1867, *Biblioteca Nacional*, Setor de Obras Raras)

*Depois dessa contrariedade o Sr. J. de Alencar tornou-se um inimigo declarado do governo pessoal, mas qual a sua posição política? em que partido se acha? que idéias apóia? por ocasião da discussão do elemento servil, o deputado cearense combateu denodadamente pela escravidão; hoje ninguém poderia dizer o que ele quer, ele mesmo não sabe. Não há leitura mais triste do que as obras políticas do Sr. J. de Alencar; é nelas que se vê que ele nunca foi mais do que um retórico, e nunca teve outras idéias senão as suas impressões do momento.*<sup>68</sup>

Procurando enfatizar esta faceta excêntrica de Alencar, Nabuco induzia os leitores a pensar que as alterações de procedimento daquele político em relação ao Imperador seriam tanto resultado da sua incapacidade de agir com imparcialidade quanto da sua inabilidade em seguir uma norma única, própria e justa para os seus atos.

No entanto não deveria ser desconhecido de Nabuco o fato de que as recriminações cada vez mais insistentes a partir da década de 1870 ao chamado “poder pessoal” de Pedro II procediam tanto dos conservadores quanto dos liberais.<sup>69</sup> Não pretendo com isto afirmar que a rejeição do seu nome para a senatoria não tenha aborrecido Alencar e que isto, de certa forma, não tenha influenciado sua atitude futura em relação a Pedro II. Quero sugerir, isto sim, que tal interpretação é muito simplista para dar conta de uma questão muito mais complexa. Nas “Cartas Políticas de Erasmo”, Alencar expressava o desejo de que o Imperador exercesse tanto as funções do poder moderador quanto as de chefe do executivo, previstas na Constituição e defendidas pela ala mais intransigente do partido Conservador, da qual fazia parte.<sup>70</sup> O seu objetivo com estas cartas ele o definira: promover a reforma do sistema representativo e o restabelecimento das finanças do país, debilitadas pelas más administrações anteriores e pela guerra do Paraguai:

*Senhor! A constituição vos fez sagrado e inviolável; a corrupção desta época elimina o salutar princípio, e vos responsabiliza ante a nação e a história pelos desvios dos vossos ministros!  
A nação vos ama; mas a História vos julgará com severidade.  
O trono que a nação vos confia é um ponto de honra. Deveis a Deus e ao povo sua guarda severa. Não podeis esquivar-vos a ela sob pena de deserção.*<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Polêmica, p.p. 215/216.

<sup>69</sup> Ver para o assunto HOLANDA, Sérgio Buarque de, “O Poder Pessoal” in História Geral ..., op. cit., tomo II, vol. 5, p.p. 60/78.

<sup>70</sup> ALENCAR, José de, “Cartas Políticas de Erasmo” in Obra Completa, op. cit., p.p.1049/1113.

<sup>71</sup> idem, Carta n. 3, p.1075.

Baseado na inépcia e nos “desvarios” dos homens públicos, “Erasmus” formulava um argumento no qual a idéia do poder concentrado nas mãos de uma só pessoa, “ungida” pelo poder sagrado e inviolável da Constituição, estaria menos suscetível de cair em erros. Em 1871, vamos realmente encontrar Alencar atacando veementemente o “poder pessoal” do Imperador. Esta atitude, recorrente entre os políticos das diferentes posições partidárias a partir dos últimos anos da década de 1860, nada mais foi do que a explicitação de um período de crise iniciado com a demissão do gabinete liberal de Zacarias devido às divergências deste com Caxias (comandante do exército brasileiro na guerra do Paraguai), e agravado pelos protestos do mesmo Zacarias contra a nomeação do Visconde de Itaboraí para substituí-lo. Tal atitude rompeu a política de conciliação entre os partidos levando a uma crítica do poder moderador, e teve desdobramentos com a crise gerada pela menção na Fala do Trono, em 1867, à questão da emancipação dos escravos. Nestas críticas se aliaram representantes de todos os segmentos políticos, que reclamaram ser a questão da emancipação de inspiração imperial e não nacional.<sup>72</sup>

Com a subida do Ministério Itaboraí foi retirada a menção à fala do Trono, aguardando-se o fim da guerra para recolocar o problema na pauta do debate político. Alencar ocupou a pasta da Justiça neste Ministério. Como ministro assinou a proibição da venda de escravos em praça pública e extinguiu os leilões no mercado do Valongo. Tal decreto não impediu a efetuação das transações de compra e venda, concluídas a partir daí em locais mais discretos, mas teve um efeito cosmético: o de resguardar a imagem “civilizada” do país. Opondo-se, desde esta época, à idéia de libertação do ventre, que reputava o gérmen de uma verdadeira revolução social, Alencar diria, em discurso proferido na Câmara em 13 de julho de 1871, que

---

<sup>72</sup> CARVALHO, José Murilo de, *Teatro de Sombras: a política imperial*, Rio de Janeiro, IUPERJ, 1988, p.p. 50/79. Alencar ocupou o cargo de Ministro da Justiça do Ministério Itaboraí até o final de 1869, quando explicitou ao Imperador o seu desejo de concorrer ao senado pela província do Ceará. Não tendo recebido aquiescência do Imperador, solicitou sua demissão a fim de pleitear o cargo livremente. No dia 12 de novembro daquele ano foi apurado o resultado da eleição na qual seu nome foi o mais votado, mas Pedro II escolheu na lista sextupla os nomes de Jaguaribe e Figueira de Mello, para surpresa de todos.

*Havendo-me oposto a esta idéia desde a primeira vez que assomou ao País, em 1867, atacando-a na Imprensa sob o pseudônimo Erasmio; havendo na qualidade de Ministro resistido francamente à Coroa na promoção desta reforma, cujo projeto, elaborado pelo Conselho de Estado, mandei arquivar na Secretaria da Justiça para ser entregue ao meu sucessor; havendo constantemente combatido nesta tribuna semelhante medida, eu devia corresponder ao compromisso que contrai por estes precedentes.*<sup>73</sup>

Terminada a guerra, a pressão dividiu o próprio ministério, levando-o ao pedido de demissão, aceito por D. Pedro II, que chamou São Vicente, autor dos projetos emancipacionistas, para formar novo gabinete. Por esta época, Alencar já se afastara do seu cargo para concorrer, sem sucesso, a uma vaga na senatoria.

Não há dúvida de que Nabuco tocava em um assunto delicado, ao referir-se a tais questões no seu artigo, assim como não há dúvida de que existe uma mudança de atitude com o imperador entre o Alencar das “Cartas de Erasmio” e o das discussões na Câmara em 1871. Porém, se algo mudou no comportamento deste político em relação a Pedro II, esta mudança não esteve restrita a seu caso particular. Por outro lado, suas idéias em relação à escravidão foram sempre as mesmas, como temos tido oportunidade de constatar. Todavia, era importante que Nabuco contruísse o seu discurso enfatizando esta espécie de metamorfose como um traço do comportamento temperamental e retrógrado do seu adversário, ponto central da sua estratégia para mostrar a distância que existia entre ele e aquele escritor:

*Eu tenho outra idéia das forças morais do meu país e por isso estou certo de que ele desenvolverá cada vez mais o que o futuro talvez chame o seu gênio; uma das provas mais positivas desse progresso o Sr. J. de Alencar mesmo nos há de fornecer, quando vir, cada dia restringir-se mais o círculo dos seus adeptos, e diminuir a reputação de suas obras. Como quer que seja entre o Sr. J. de Alencar e o seu obscuro crítico o futuro decidirá (...)*<sup>74</sup>

<sup>73</sup> ALENCAR, José de, *Discursos Parlamentares*, op. cit., p. 242.

<sup>74</sup> *Polêmica*, p. 218.

Essencial neste momento parecia ser agir sobre a consciência do leitor induzindo-o a adotar uma postura condizente com o “progresso” e “civilização” que a fala deste crítico representava, levando-o a reconhecer a “decadência” que Alencar personificava.

Não foi possível saber o porquê de Alencar, mesmo tendo escrito a réplica a Nabuco, não a haver enviado à redação do jornal. Entretanto ele não tinha intenção de continuar a polêmica, uma vez que seu artigo levava o título sintomático de “Sem Resposta”. Nele, o escritor dizia não ter mais razões para continuar respondendo a um jovem deseioso de aparecer na imprensa, a quem tinha dado tamanha prova de consideração respondendo aos seus artigos. Mas, no seu último folhetim,

*o Sr. Nabuco trocou o papel de crítico pelo de partidista. Neste terreno eu não posso acompanhá-lo. A política estou habituado a discutir com seu pai. Na tribuna, se ainda for deputado e tiver a honra de encontrar-me com o Sr. Conselheiro Nabuco, ministro; ou na imprensa, quando lhe aprouver achará S. Exa. quem lhe responda. A maledicência do folhetim de hoje não passa de repetição de censura, que adversários de outra importância dirigiram-me no parlamento e no jornalismo, e que já foram cabalmente ali refutadas. Seria sumamente ridículo que depois de ter-me batido com os mais ilustres chefes liberais, eu viesse perder meu tempo com um projeto de candidato, ou como se diz em gíria eleitoral, com um filhote.<sup>75</sup>*

Alencar deliberadamente escapava de um confronto direto em um terreno onde poderiam ser revolvidas cinzas que ele não mais estava disposto a remexer.

Foi sugerido no decorrer deste capítulo que as ambigüidades e contradições reveladas por ambos os polemistas durante os debates são resultado do choque entre dois projetos diferentes de futuro para a nação, que não apresentavam limites muito claros por se servirem, em vários momentos, dos mesmos argumentos para fins diferentes. Aliás, o poeta “Nabuco de Alencar” já apontara para as afinidades entre os princípios e os fins dos debatedores e se perguntava o que afinal eles pretendiam com todo aquele “bate-boca” que exigia do leitor a leitura e releitura dos seus artigos para que fossem entendidos.

Procurei demonstrar a existência de mais pontos de consenso nas suas argumentações do que pode parecer a princípio, e que as afinidades não se restringiam à

---

<sup>75</sup> Polêmica, p. 219.

necessidade que viam de eliminação da escravidão como pressuposto para instituir o “progresso” e a “civilização” na nação. Pudemos constatar um outro ponto de convergência nos seus discursos: nos seus projetos de futuro para a nação, não existia espaço para a ação dos escravos, uma vez que qualquer iniciativa no sentido da liberdade ficava sujeita ao arbítrio de pessoas habilitadas para agir em seu nome. Finalmente, ficou ressaltado um último ponto relacionado, ainda que implicitamente, ao sentimento de temor e insegurança, produzido ao longo do séc. XIX: qualquer encaminhamento a ser dado para a extinção da escravidão deveria salvaguardar as garantias e privilégios estabelecidos pela sociedade moldada na escravidão, sem possibilitar qualquer inversão do poder.

O reflexo do choque de visões, apesar de não demarcar linhas de separação fundamentais acabava, no entanto, por informar as idéias sobre literatura e concepções críticas dos debatedores, principalmente se levamos em conta as aproximações entre a produção intelectual e o campo político. Afinal, como dissera Machado de Assis, os “interesses da causa pública e da causa poética eram totalmente conciliáveis”<sup>76</sup>, pois ambas serviam a um mesmo propósito: forjar a nação, manter a ordem e promover a civilização. O “daguerreótipo moral” de Alencar, como vimos, tinha como fonte de inspiração a observação do real e como objetivo a depuração da parte considerada corrompida desta realidade. Logo, a essência da sua comédia realista não deixava de apresentar uma inequívoca visão de mundo romântica, por força desta perspectiva idealizadora. Nabuco, por seu lado, apesar de defender um realismo mais diretamente identificado com “objetividade” e “exatidão”, também atrelava este realismo a uma visão de mundo idealizada.

Resta, ainda, uma palavrinha sobre a platéia. A necessidade que os homens de letras sentiam de intervir nas parcelas iletradas da sociedade parecia vir se mostrando uma tarefa bastante complicada. A indiferença do público para com *O Jesuíta*, neste sentido, é sintomática, por apontar para o fato de que o gosto deste público não parecia ser tão facilmente moldável quanto acreditavam os intelectuais. Na perda expressiva de terreno

---

<sup>76</sup> ASSIS, Machado de, “O Teatro de Alencar” in *Crítica Teatral*, op. cit., p. 230.

do teatro “sério” para os gêneros “alegres” já pode ser perceptível uma demonstração clara das preferências das platéias. Diante de tal fato, as manifestações de desânimo destes literatos são perfeitamente compreensíveis. Afinal, o tiro parecia ter saído pela “culatra”!

Por outro lado, a própria polêmica como forma de debate corroborava a ineficiência destes intelectuais em utilizar os meios de comunicação de massa de que dispunham e o seu desconhecimento e menosprezo por um mundo diferente do seu. Quando Alencar e Nabuco se dirigiam aos seus leitores, seus objetivos apenas o de persuadí-los de suas idéias e nunca o de lhes atribuir o papel de árbitro, uma vez que a distância entre eles e este público leitor ficava claramente delimitada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos, agora, revisitar o caminho percorrido para retomar alguns temas que foram discutidos ao longo deste trabalho.

Lá no início deste trajeto existia um objetivo mais geral de realização de um estudo englobando literatura e história num sistema de relações recíprocas. **O Demônio Familiar** foi a ponte que permitiu estabelecer este diálogo.

Foi seguindo os rastros das personagens desta comédia e das situações “vivenciadas” por elas que encontramos indícios que apontaram para um processo de transformação no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, na década de 1850. Através do testemunho de Alencar, pudemos vislumbrar a fisionomia de uma cidade vivendo seu primeiro “surto” de modernização em função da aplicação dos recursos oriundos da interrupção do tráfico de escravos em outros setores. Neste ambiente a arte dramática, a qual grande parte dos intelectuais da época esteve relacionada, teve uma importância considerável, transformando o palco num espaço de registro de inúmeras personagens reais que circulavam pela cidade.

A esta constatação acrescentou-se uma outra: este processo de transformação da vida urbana trouxe consigo uma redefinição de valores, comportamentos e atitudes dos membros daquela sociedade. Assim, através da marca da pena de Alencar, literatura e história se encontraram misturando uma variedade de elementos e contribuindo para formar um todo e, ao ler-se **O Demônio Familiar**, leu-se mais do que literatura.

Nesta perspectiva que toma a literatura como fonte e testemunho histórico, procurei desenvolver um tipo de abordagem que mantivesse com **O Demônio Familiar** uma relação que respeitasse suas especificidades de texto. Assim esta comédia foi entendida como sendo o “daguerreótipo” de uma realidade visada pelo autor e como o resultado de seu esforço no sentido de intervir no desenrolar dos acontecimentos. Visto

desta forma, naquele Rio de Janeiro de meados do séc. XIX, Alencar se serviu do **Demônio Familiar** para comentar de forma crítica o processo de introdução de novos valores e princípios no interior da sociedade brasileira. E ao combinar a descrição de costumes com a prescrição de determinados valores éticos, dirigindo lições moralizantes às classes dominantes nacionais, nos deparamos com um escritor captando o social e suas circunstâncias, percebendo suas implicações, assimilando-as, retrabalhando-as e conferindo a elas a base de sua escritura.

A questão é bastante perceptível no tratamento dado, no decorrer do texto, aos temas da família e do casamento e denota a influência, sobre Alencar, das formas e temas da comédia realista francesa. Mas Alencar não deixou de considerar os estímulos recebidos do seu meio, introduzindo na sua peça o elemento nacional: a escravidão. E ao partir do pressuposto de que ela corrompia as virtudes morais básicas à preservação da família, em particular, e da sociedade, em geral, construiu o seu texto em forma de libelo, procurando demonstrar os supostos inconvenientes da escravidão e sugerindo uma proposta de solução para eliminar este empecilho à inserção da comunidade nacional nos quadros da “civilização”.

O que chamou a atenção, e procurei ressaltar no seu texto, foi esta representação da escravidão enquanto obstáculo ao progresso e civilização da nação; o tratamento da escravidão como uma questão de foro essencialmente privado e uma representação do liberto enquanto dependente, através da proposta de descrição de uma relação senhor-escravo ideal na qual a magnanimidade do senhor e o reconhecimento do escravo ultrapassavam os limites da própria alforria.

A pesquisa nos periódicos da época acrescentou linhas novas ao objetivo inicial. As constantes referências ao Teatro Ginásio Dramático, à comédia realista e à necessidade de garantir um mundo teatral “obediente” a certas noções e conceitos, levaram a uma análise da vida teatral no período. Longe de ser completo, o quadro traçado tentou dar uma idéia das condições de encenação, do estado dos teatros, da cenografia, da interpretação dos atores, das rivalidades do Teatro Ginásio com o São Pedro de Alcântara

e, principalmente, de como todos estes elementos apontavam para um comprometimento com discursos que buscavam consagrar a perenidade de determinados valores e regras.

Tentei ressaltar o papel de Alencar no processo de renovação teatral iniciado com a encenação das comédias realistas francesas nos palcos brasileiros, e um pouco da sua trajetória como dramaturgo, detendo-me na análise de um momento de sucesso, com **O Demônio Familiar**, e outro de fracasso, com **O Jesuíta**.

A leitura dos artigos de crítica teatral permitiu inserir José de Alencar e **O Demônio Familiar** numa rede de interlocutores em dois momentos específicos. No primeiro deles, trabalhei a repercussão desta comédia no ano de sua estréia, tentando unificar elementos que apareciam dissociados e afastados nos textos, desvendando contradições e revelando as divergências que permeavam suas representações, por acreditar serem detalhes de uma totalidade. A partir deste tipo de leitura foi possível perceber a existência de uma realidade diversa daquela que os literatos enfatizavam ao se referir à sua “missão” conjunta de criar o teatro nacional, apontando para as ambigüidades das suas próprias construções. Por outro lado, as críticas desferidas à inclusão do elemento nacional - a escravidão - no **Demônio Familiar** reforçaram o jogo de relações no interior deste grupo que se queria fazer parecer unido. Ao procurar entender a lógica existente nos discursos que apontavam para este jogo, percebi que esta coerência se tornava possível a partir de uma representação do processo histórico enquanto “progresso”, por si só incompatível com a escravidão.

As discussões nas páginas d’**O Globo**, em 1875, apresentaram uma oportunidade para analisar Alencar, o polemista, e o seu interlocutor, Joaquim Nabuco. Encontrando na imprensa um local privilegiado para exercer a crítica literária, Nabuco e Alencar se utilizaram da retórica e da eloqüência como armas para, sob pretexto de discutir **O Demônio Familiar**, levantar questões relativas ao lugar do escravo e do liberto na cultura e na sociedade, para formular considerações sobre o teatro e a literatura nacionais, e para confrontar e defender diferentes projetos políticos de futuro para a nação. Procurei resgatar o ambiente no qual se travou esta polêmica e as visões que estavam em debate,

relacionando-as com o momento histórico e enfatizando a elaboração de tais idéias nas concepções culturais e políticas dos oponentes.

Finalmente foi possível perceber que a tarefa de transformação do teatro na escola de costumes almejada pelos intelectuais - denominada “uma obra monumental” por Alencar - se mostrou mais difícil do que estes homens poderiam ter previsto a princípio, levando-os a se incumbirem de declarar a emergência de uma crise que assolava a arte dramática nacional. Todavia o teatro sobrevivia, indiferente às opiniões em contrário, através das comédias musicadas encenadas no Alcazar Lírico e outras casas que aderiram ao gênero, assumindo um significado diferente daquele que os literatos tentavam atribuir-lhe.

Descompromissado com o “daguerreótipo” de uma realidade idealizada ou com intenções intelectuais, o teatro voltava-se para o objetivo de levar as platéias à intensidade do prazer em momentos em que se misturavam vida, emoção, alegria e riso, ganhando a simpatia do público e contradizendo sua suposta decadência. Mas isto já é uma outra história.

## ANEXO

Às quintas e aos domingos  
Traz “O Globo” rodapés  
Que eu leio e releio, e às vezes  
Leio ainda outra vez  
E só não volto à leitura  
Quando me bastam as três.

Picantes, sem ter mostarda,  
Rescendentes, sem ter cheiro,  
Parecem mesmo adubados  
Por formosos cozinheiros  
Os folhetins semanais  
E os folhetins domingueiros.

Um cita Renan, Littré  
E a quantos a estranja tem;  
O outro, sem dar apreço  
Aos mestres donde provém,  
Fala só das próprias obras  
E nunca cita ninguém.

De todas é talvez esta  
A inspiração mais feliz:  
Mostra com isso de sobra  
Que é senhor do seu nariz,  
E que só conhece a pátria,  
Que só ama o seu país.

“Quincas, o belo”, n’altura  
 De sua inglória missão  
 Com tanto afincó procura  
 Esmagar a prevenção  
 Do hercúleo contendor  
 Que adoeceu do pulmão.

“Zeca, o terrível”, no entanto,  
 A ladear a contenda,  
 Sobranceiro e arrogante  
 Desdenha da corrigenda,  
 E se o negócio é mais sério  
 Passa por cima da emenda...

Semelhantes em princípios  
 E ambos iguais nos fins,  
 O que será que pretendem  
 Demonstrar nos folhetins  
 Os campeões denodados  
 Dos literários festins?  
 Achando iguais as vitórias  
 Dos dois n’argumentação  
 Não mais careço de provas  
 P’ra formar opinião:  
 - Entendo, protesto e juro  
 Que ambos - têm razão.

(Nabuco de Alencar, O Mosquito, 20/11/ 1875)

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### I - FONTES

#### A - PERIÓDICOS E REVISTAS (acervo petenente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

- A Marmota (1854-1857)
- Correio Mercantil (1854-1857)
- Diário do Rio de Janeiro (1854-1862)
- Jornal do Comércio (1855-1857)
- O Montanista ( 1851)
- O Mosquito ( 1875)
- O Orsatista ( 1850)
- Revista Literária e Recreativa (vol.I, 1857)

### B - OBRAS LITERÁRIAS E CRÍTICAS

ALENCAR, José de, **Ao Correr da Pena**, São Paulo, Melhoramento, 4ª edição, s/d.

....., “As Asas de Um Anjo” in **Obra Completa**, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, vol. IV.

....., **Como e Porque Sou Romancista**, Campinas, Fontes, 1992.

....., **Discursos Parlamentares**, Brasília, Câmara dos Deputados, 1987.

....., “Mãe” in **Obra Completa**, op. cit.

....., “O Jesuíta”, idem, *ibidem*.

....., “Rio de Janeiro, Verso e Reverso”, idem, *ibidem*.

....., “Sonhos D’Ouro”, idem, *ibidem*.

ASSIS, Machado de, **Crítica Teatral**, Rio de Janeiro, Jackson, 1942.

....., “O Teatro de Joaquim Manuel de Macedo” in Obra Completa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1962.

....., “O Teatro de José de Alencar”, idem, *ibidem*.

....., **Páginas Recolhidas**, Rio de Janeiro, Garnier, s/d.

BOCAIÚVA, Quintino, **Estudos Críticos e Literários; Lances D’Olhos Sobre a Comédia e Sua Crítica**, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1858.

CAETANO, João, **Lições Dramáticas**, Rio de Janeiro, MEC, s/d.

DUMAS FILS, Alexandre, **Thêâtre Complet**, Paris, Calman Lévy Editeur, 1890.

MACEDO, **Vítimas Algozes: Quadros da Escravidão**, Rio de Janeiro, Scipione, 1991.

**C - ESCRITOS POLÍTICOS, OBRAS MEMORIALÍSTICAS, PANFLETOS, ETC.**

ANDRADA E SILVA, José Bonifácio, “Representação à Assembléia Geral Constituinte e Legislativa do Brasil” in **Memórias da Escravidão**, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1988.

ALENCAR, José de, “Cartas Políticas de Erasmo. Ao Imperador” in **Obra Completa**, op. cit.

....., “Cartas Políticas de Erasmo. Ao Povo”, idem, ibidem.

....., **Novas Cartas Políticas de Erasmo**, Rio de Janeiro, Tipografia de Pinheiro, 1867.

MACEDO, Joaquim Manuel de, **Memórias da Rua do Ouvidor**, São Paulo, Saraiva, s/d.

MALHEIRO, Agostinho M. Perdigão, **A Escravidão no Brasil: ensaio histórico, político e social**, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1967, 2 vols.

MUNIZ BARRETO, Domingos A. Branco, “Memória sobre a Abolição da Escravidão” in **Memórias da Escravidão**, op. cit.

NABUCO, Joaquim, **A Escravidão**, Recife, Massangana, 1988.

....., **O Abocionismo**, Petrópolis, Vozes, 1977.

....., **Minha Formação**, São Paulo, Progresso, 1947.

TAUNAY, Affonso de, **Reminiscências**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1908.

## **D - DOCUMENTAÇÃO MANUSCRITA**

- Censura e julgamento feitos por João José do Rosário, censor indicado para “O Demônio Familiar”, Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I - 2,15,55.

- Parecer de José de Alencar (Ministro da Justiça) sobre a promessa condicional de alforria feita pelo proprietário de um escravo, Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I - 1,14,36.
- Decreto proibindo a venda de escravos debaixo de pregão e exposição pública assinado por José de Alencar, Ministro da Justiça, Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, I - 48,17,35

## **II - BIBLIOGRAFIA**

- AGUIAR, Flávio, **A Comédia Nacional no Teatro de Alencar**, São Paulo, Ática, 1984.
- ALMEIDA NOGUEIRA, **A Academia de São Paulo. Tradições e Reminiscências**, São Paulo, Saraiva, 1977.
- ALGRANTI, Leila Mezan, **O Feitor Ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro, 1808-1822**, Petrópolis, Vozes, 1988.
- AMORA, Antonio Soares, **História da Literatura Brasileira - sécs. XVIII-XX**, São Paulo, Saraiva, 1958.
- ARARIPE, JR., Tristão de Alencar, **José de Alencar: perfil literário**, Rio de Janeiro, Fauchon, 1894.
- AREAS, Vilma, "Em Torno do Cronista Pena" in **A Crônica**, Campinas, UNICAMP, 1993.
- ....., **Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**, São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- AZEVEDO, Célia Maria M., **Onda Negra, Medo Branco: o imaginário das elites séc. XIX**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- BAKTHIN, Mikhail, **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, São Paulo, HUCITEC, 1993.
- BOSI, Alfredo, **Dialética da Colonização**, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

**BROCA, Brito, Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos**, São Paulo, Polis/INL, s/d.

**BRUNO, Fábio, O Parlamento e a Evolução Nacional**, Brasília, Senado Federal, 1979.

**CANO, Jefferson, Escravidão, Alforrias e Projetos Políticos na Imprensa Campineira**, Tese de Mestrado, IFCH/UNICAMP, 1993.

**CANDIDO, Antonio, "A Literatura durante o Império"** in **O Brasil Monárquico**, Sérgio B. de Holanda (org.), São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.

....., **"Dialética da Malandragem"** in **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, USP, vol. 8, 1990.

....., **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.

....., **"Os Três Alencares"** in **Formação da Literatura Brasileira**, São Paulo, Martins, s/d.

**CASTELO, José Aderaldo, "O Projeto de Literatura Nacional de José de Alencar"**, **O Estado de São Paulo**, Suplemento Cultural, 11 de dezembro de 1977.

....., **A Polêmica sobre a Confederação dos Tamoios**, São Paulo, FFLCH/USP, 1953.

**CARVALHO, José Murilo de, Teatro de Sombras: a política imperial**, Rio de Janeiro, IUPERJ, 1988.

**CHALHOUB, Sidney, "A História nas Histórias de Machado de Assis: uma interpretação de Helena"** in **Primeira Versão**, Campinas, IFCH/Unicamp, 1992.

....., **Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte**, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

**CHARTIER, Roger, História Cultural: entre práticas e representações**, Lisboa, Difel, 1990.

**CHAUÍ, Marilena, Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**, São Paulo, Brasiliense, 1989.

CORREIA, Marlene de Castro, "O Jesuíta de Alencar: erros e acertos" in **Dionysos**, Rio de Janeiro, 1992.

COUTINHO, Afrânio, **A Polêmica Alencar-Nabuco**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

CUNHA, Manuela Carneiro da, **Negros Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África**, São Paulo, Brasiliense, 1985.

DAMASCENO, Darcy (org.), **Comédias de Martins Pena**, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.

DAVIS, David Brion, "The Enlightenment as a Source of Antislavery Tesis" in **The Problem of Slavery in the Western Culture**, New York University Press, 1966.

DUARTE, Regina Horta, **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no séc. XIX**, Campinas, IFCH/UNICAMP, Tese de Mestrado, 1993.

DE MARCO, Valéria, **O Império da Cortesã. Lucíola, um perfil de Alencar**, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

FARIA, João Roberto, "Alencar: a semana em revista" in **A Crônica**, op. cit.

....., **José de Alencar e o Teatro**, São Paulo, EDUSP, 1987.

....., **O Teatro Realista no Brasil -1855/1865**, São Paulo, Perspectiva, 1993.

GALANTE DE SOUSA, J., **O Teatro no Brasil**, Rio de Janeiro, MEC, 1960.

GENOVESE, Eugene D., **Da Rebelião à Revolução**, São Paulo, Global, 1983.

....., **O Mundo dos Senhores de Escravos: dois ensaios de interpretação**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

GONDIM, E.R, **Vida e Obra de Paula Brito**, Rio de Janeiro, Brasiliana, 1975.

GRAHAM, Richard, **Patronage and Politics in Nineteenth-Century**, Califonia, Stanford University Press, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.), "O Brasil Monárquico" in **História Geral da Civilização Brasileira**, São Paulo, Difel, 1976, vols. Tomo II.

- ....., **Raízes do Brasil**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.
- KARASCH, Mary C., **Slave Life in Rio de Janeiro- 1808/1850**, Stanford University Press, s/d.
- KHÉDE, Sônia Salomão, **Censores de Pincinê e Gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**, Rio de Janeiro, CODECRI, 1981.
- LARA, Sílvia Hunold, **Campos da Violência: estudo sobre a relação senhor-escravo na Capitania do Rio de Janeiro- 1750/1808**, São Paulo, USP, 1986.
- MALHEIRO, Agostinho Marques Perdigão, **A Escravidão no Brasil: ensaio histórico, político e social**, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1967, 2 vols.
- MAGALHÃES JR., Raimundo, **José de Alencar e sua Época**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- MATOSO, Kátia M. Q., **Ser Escravo no Brasil**, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.
- MARTINS, Wilson, **História da Inteligência Brasileira**, São Paulo, Cultrix, 1977.
- MENEZES, Raimundo, **José de Alencar: literato e político**, São Paulo, Martins, 1965.
- MOTTA, Arthur, **José de Alencar: o escritor e o político, sua vida e sua obra**, Rio de Janeiro, Briguiet, 1921.
- MOTT, Luis, “A Revolução dos Negros do Haiti e o Brasil” in **Questões e Debates**, Curitiba, ano 3, n. 4.
- NETO, Machado, **Estrutura Social da República das Letras**, São Paulo, Grijalbo/EDUSP, 1973.
- NEVES, Margarida de Souza, “Uma Escrita do Tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas” in **A Crônica**, op. cit.
- PEREIRA, Leonardo, **O Carnaval das Letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do séc. XIX**, Campinas, UNICAMP, Tese de Mestrado, 1993.
- PIERSON, Colin M., “José de Alencar: realist dialogue and characterization in the anti-slavery tesis” in **Luso-Brazilian Review**, vol. 18, verão 1981.

PRADO, Décio de Almeida, "A Utopia dos Deserdados", **Folha de São Paulo**, **Jornal de Resenhas**, 4/12/1995.

....., "Os Demônios Familiares de Alencar" in **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, USP, 1974.

....., **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**, São Paulo, **Perspectiva**, 1972.

PROENÇA, M. Cavalcanti, **José de Alencar na Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, **Civilização Brasileira**, 1966.

SAYERS, Raymond, **The Negro in Brazilian Literature**, New York, **Hispanic Institute in the United States**, 1956.

SCHAPOCHNIK, Nelson, **Letras de Fundação: Varnhagen e Alencar - Projetos de Narrativa Instituinte**, São Paulo, USP, Tese de Mestrado, 1992.

SCHWARZ, Roberto, **Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**, São Paulo, **Duas Cidades**, 1981.

SCOTT, James C., **Domination and the Arts of Resistance**, New Haven and London, **Yale University Press**, 1990.

SEVCENKO, Nicolau, **Literatura como Missão**, São Paulo, **Brasiliense**, 1989.

SILVA, Lafaiette, **História do Teatro Brasileiro**, Rio de Janeiro, **MES**, 1938.

SUSSEKIND, Flora, "A Crítica a Vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século in **A Crônica**, op. cit.

VENTURA, Roberto, **Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil**, São Paulo, **Companhia das Letras**, 1991.

ZILIO, Carlos (org.), **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**, São Paulo, **Brasiliense**, 1970.