

A INFLUÊNCIA DO REALISMO TEATRAL FRANCÊS NA ESCRITA DRAMATÚRGICA DE JOSÉ DE ALENCAR E A CRÍTICA DE MACHADO DE ASSIS SOBRE O TEATRO ALENCARIANO

Izaura Vieira Mariano de Sousa¹

RESUMO: A inegável influência de José de Alencar na literatura brasileira no seu processo de formação, principalmente por meio de seus romances, já é assunto bem discutido em muitos trabalhos críticos. Todavia, a dramaturgia de Alencar também ocupa um lugar de importância dentro do contexto literário nacional. Neste artigo, analisaremos a influência do realismo teatral francês na escrita dramática de Alencar, o papel relevante da moralidade no teatro alencariano e a crítica de Machado de Assis sobre a produção teatral de Alencar. Levaremos em consideração para essa análise o estudo de João Roberto de Faria: *José de Alencar e o teatro*, referente ao impacto das peças alencarianas na época, bem como a construção de um teatro nacional pautado no instinto de nacionalidade de um dos maiores escritores da literatura brasileira.

Palavras-chave: José de Alencar; teatro; brasileiro.

The influence of French theatrical Realism in José de Alencar's playwriting and Machado de Assis's criticism on the theatrical production of Alencar

ABSTRACT: The undeniable influence of José de Alencar in the Brazilian literature in its formation process, mainly through his novels, is a well-discussed subject in many critical works. However, the playwriting of Alencar also occupies a place of importance within the national literary context. In this article, it will be analyzed the influence of French theatrical Realism in Alencar's playwriting, the role of morality in José de Alencar's theater and Machado de Assis's criticism on the theatrical production of Alencar. We will take into consideration for this analysis João Roberto de Faria's study: *José de Alencar e o teatro*, referring to the impact of Alencar's plays at the time, as well as the construction of a national theater guided by the instinct of nationality of one of the greatest writers of Brazilian literature.

Keywords: José de Alencar; theatre; Brazilian.

¹ Programa de Pós-Graduação em Letras- UERJ. RJ, Brasil, izaoramariano@yahoo.com.br

1. A INFLUÊNCIA DO REALISMO TEATRAL FRANCÊS DO SÉCULO XIX E A ALTA-COMÉDIA

José de Alencar, preocupado em trazer para a literatura nacional a influência realista, rejeitou a escrita de teatro anterior a sua alegando a falta de uma preocupação elevada nas peças, nas quais além do riso, deveria haver um efeito moralizador. A crítica de Alencar aos seus antecedentes é dura, contudo, justifica-se no princípio de que Alencar defendia uma escrita para o teatro mais natural e baseada nos costumes próprios da sociedade brasileira, que a esta altura era extremamente influenciada pelos hábitos franceses. Logo, apesar da ênfase na escrita romântica, de exagero e dramaticidade com a qual Alencar escreveu *Cinco Minutos* e *O guarani*, para o teatro, o autor passou a defender uma escrita realista que justificava assim as duras críticas aos seus precedentes.

Alencar encontrou esse modelo de realismo no teatro francês do século XIX, que teve em Alexandre Dumas Filho um dos seus principais representantes, como mencionam Flávio Aguiar em *A comédia nacional no teatro de José de Alencar* e Alencar em *ãA comédia brasileira*:

Que escola moderna é essa? Em termos de comédia, assinala Alencar, é ainda a de Molière, ãaperfeçoada por Alexandre Dumas Filho. [...] Felizmente, apareceram Alexandre Dumas Filho e o teatro realista francês. (AGUIAR, 1984, p. 37).

É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral. (ALENCAR, 1960, p. 45).

Para Alencar, a influência do teatro realista francês era primordial para que o teatro brasileiro alcançasse sucesso e se aproximasse do cotidiano da vida brasileira. Como consequência, a naturalidade, na encenação e nos diálogos, era de suma importância para que a peça fluísse sem exageros. A influência de Dumas Filho na escrita teatral de Alencar é tão grande que é fácil enxergar relações estreitas entre peças do escritor francês e do brasileiro, como por exemplo, em *La question d'argent* e em *O crédito*. Ambas as peças tratam do perigo da especulação em uma sociedade movida pelo dinheiro. Mais tarde, vê-se também essa influência em *Lucíola*, romance de Alencar publicado em 1862, cuja história assemelha-se a de *A dama das Camélias* do escritor francês. Contudo, deve-se ressaltar que o romance não perde as suas características românticas como acontece no teatro alencariano.

Muitas críticas foram dirigidas a Alencar por utilizar para a formação de um teatro nacional influências francesas. O escritor responde as críticas de forma incisiva e contundente, até mesmo no que se refere aos romances. Para ele, não há como separar da narrativa aspectos que caracterizam a sociedade da época em questão: a influência da cultura francesa na sociedade fluminense era evidente e representava os costumes da época. Alencar não se isentou de mostrar o nativismo brasileiro, como se vê nos seus romances. Porém deve-se salientar que a sociedade era composta por uma heterogeneidade de raças e costumes, que não podiam ser excluídos do processo de formação de uma literatura genuinamente nacional. No seu prefácio em *“Sonhos de Ouro”* Alencar já bastante agastado com as críticas se posiciona:

Tachar esses livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? (ALENCAR, 1967, p. 36).

José de Alencar colocava como requisito básico para as suas peças, que elas contivessem a característica de se enquadrar no que ele chamou de *“alta-comédia”*, isto é, uma comédia que tivesse além da função de fazer rir, levar o público a reflexão de valores morais. Para Alencar, tal tarefa era difícil, porém necessária à ascensão do teatro brasileiro: *“É fácil escrever belas palavras de imaginação, mas é difícil fazer que oito ou dez personagens criados pelo nosso pensamento vivam no teatro como se fossem criaturas reais.”* (ALENCAR, 1960, p. 46).

As características dessa alta-comédia alencariana podem ser vistas nas peças de maior efeito moral como *O Demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*. A primeira peça encenada de Alencar é *Rio de Janeiro, verso e reverso*, apesar de mostrar os hábitos e costumes cotidianos da sociedade burguesa do século XIX, não trouxe em si a discussão de aspectos morais elevados como as outras antes citadas. Nesta peça encontramos personagens planos (excetuando-se Ernesto e Júlia), que não se distinguem muito no que se refere a reflexões de ordem moral.

Rio de Janeiro, verso e reverso é uma comédia elegante, na qual a oposição do mundo interior da casa contrapõe-se a do mundo exterior, mais precisamente a Rua do Ouvidor. Na peça, encontramos personagens caricaturais como Custódio, um aposentado que sempre saúda as pessoas com sua pergunta *“Que há de novo?”* e Augusto, sempre falando em

negociações. Por outro lado, Ernesto e Júlia trazem à tona o motivo do verso e reverso do Rio de Janeiro: a diferença da postura de Ernesto com relação à cidade é devida ao seu interesse por Júlia. O amor é o tema da comédia e faz o reverso da história: Ernesto que achava a vida da cidade deplorável e repugnante passa a vê-la com outros olhos:

ERNESTO - Sim, mas no meio desse vasto montão de edifícios, encontra-se aqui e ali um oásis magnífico, onde a vida é um sonho, um idílio; onde nada falta para a comodidade da existência e o gozo do espírito; onde apenas se forma um desejo, ele é logo satisfeito. Vi alguns desses paraísos terrestres, minha prima, e vivi três meses em um deles, aqui nas Laranjeiras, nesta casa... (ALENCAR, 2002, p. 360).

Não há na peça um apelo à função moralizadora, o que não a enquadra dentro da alta-comédia. É uma comédia de costumes, que trata do mundo elegante da classe mais abastada, bem como as formas de ascensões sociais. Entretanto, a primeira peça de Alencar obteve sucesso nas suas apresentações, e projetou a carreira de Alencar na dramaturgia:

No *Verso e reverso* Alencar faz o desenho dos costumes urbanos do seu tempo sem criticá-los veementemente, sem propor transformações na ordem social. Antes, expõe os quadros da sociedade que apreendeu de maneira objetiva, deixando ao espectador/leitor a possibilidade de considerar o Rio de Janeiro pelo seu verso ou reverso. (FARIA, 1987, p. 34).

Nas peças que se seguiram, Alencar utiliza de forma consistente as características da alta-comédia. Há uma diferença notória na composição dos personagens e principalmente na valorização da moral e naturalidade nos diálogos. Em *O demônio familiar*, nos deparamos com um problema comum à época: os inconvenientes que os escravos domésticos podiam trazer a família. Pedro, na peça, representa a figura desse demônio familiar, um escravo que vive dentro do seio da família, que é muitas vezes tratado como um filho, mas que possui benefícios que os filhos legítimos não têm, como transitar na vida exterior pelas ruas. Pedro, como escravo, tem acesso às três esferas da vida em sociedade: a vida familiar (interna); a vida em sociedade (interna, dentro de alguns lugares como teatros e bailes) e a vida das ruas (exterior), que não era apropriada para as pessoas que dispunham de certo *status* social. Pedro, por poder transitar em todas as esferas, toma proveito dessa situação e age como mediador, como um agente de comunicação.

Essa mediação nos remete ao *daemon*, figura mitológica que media e torna possível essa rede de comunicações. Pedro age como um cupido querendo arranjar para Eduardo, seu senhor, a melhor pretendente com o melhor dote para casamento. Para sua senhora, Pedro

também faz o mesmo. A grande questão da peça é que as boas intenções de Pedro não se restringem somente ao seu desejo de ver seus senhores felizes, mas ao seu benefício próprio: Pedro almejava ser cocheiro. Para isso, ele transgrediu os limites da sua interferência, não levando em consideração as consequências da sua atitude. Ao final da peça, Pedro reconhece que fez mal agindo daquela forma, porém admite ter praticado tais ações para ver seus senhores felizes. É nesse ponto que Eduardo, o personagem que carrega o discurso moral, traz à tona uma das problemáticas da vida em sociedade da época: o demônio familiar e os escravos que acolhidos pela família exercem tamanha influência devido à liberdade que têm. Esse problema é para Eduardo fruto da própria sociedade que os inserem na intimidade da família. Observa-se então, nessa alta-comédia, a defesa de valores como a família, o casamento por dinheiro e o amor. Os jogos de calúnia de Pedro dão a trama um senso cômico, porém permitem a reflexão de aspectos constantes na sociedade burguesa da época.

A naturalidade com que os diálogos e acontecimentos se sucedem na peça agradou Alencar, que tinha como objetivo apresentar ao público um teatro mais próximo da realidade possível: *“Fui feliz; o público ilustrado foi mais benévolo do que eu esperava e merecia; O demônio familiar, escrito conforme a escola de Dumas Filho, sem lances cediços, sem gritos, sem a pretensão teatral, agradou.”* (ALENCAR, 1960, p. 45).

Parte dessa naturalidade está nos diálogos e nas transições dos atos, onde não há um suspense para o que há de vir na próxima cena. As situações transcorrem de forma corriqueira, como na passagem do primeiro ato para o segundo:

EDUARDO ó Desejava saber o que te disse.

CARLOTINHA ó Logo depois de jantar, no jardim. Venha, mamãe está nos esperando.

ATO II

CENA PRIMEIRA

EDUARDO ó Lembras-te do que me prometeste?

CARLOTINHA ó Falar-lhe de Henriqueta? ... Lembro-me. (ALENCAR, 2002, p. 392, 393).

Uma questão muito discutida foi a da liberdade concedida a Pedro no final da peça. Para muitos, tratou-se de uma questão abolicionista, e para outros, anti-abolicionista, pois o escravo deveria permanecer fora do espaço familiar, isto é, ficar na senzala. Para João Roberto Faria, mais que uma questão escravocrata, o interesse de Alencar era mostrar o poder da família como instituição de moral suprema. A temática central da peça não se limita a Pedro e sua alforria, mas principalmente a questão do casamento por interesses, que é o caso

de Azevedo, que não ama, mas vê apenas os convenientes sociais de uma união com Henriqueta. A família aparece como um refugio onde deve haver confiança, bons sentimentos e o casamento deve ser fruto desse lar:

Aos laivos abolicionistas que são inerentes ao enredo e fecho da comédia, Alencar sobrepõe a tese da defesa da família, enquanto instituição moralizadora e civilizadora. Dessa forma, estabelece uma ponte de ligação entre o assunto nacional e a questão mais ampla que era discutida pelos dramaturgos realistas franceses, ou seja, a das relações entre o casamento, o amor e o dinheiro. (FARIA, 1987, p. 51).

Apesar de basear-se na estética realista francesa, Alencar em *O demônio familiar* destaca os valores nacionais em detrimento dos estrangeiros por meio do conflito de ideias entre Eduardo e Azevedo. Em uma das cenas é Alfredo que rebate as críticas de Azevedo, que volta da Europa com uma postura de preconceito relativo à cultura nacional:

AZEVEDO ó ... Não há arte em nosso país.

ALFREDO ó A arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.

AZEVEDO ó Sim, faltam os artistas.

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

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

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

AZEVEDO ó Por que razão?

ALFREDO ó Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e corrigir o que é mau. (ALENCAR, 2002, p. 420, 421).

Como se vê, a alta-comédia *O demônio familiar* foi um marco na carreira teatral de Alencar, pois, além de trazer assuntos controversos para a reflexão, defendeu com naturalidade uma postura nacionalista.

Após a exibição de *O demônio familiar*, *O crédito*, terceira peça de Alencar em ordem cronológica, foi encenado no teatro. *O crédito* trouxe como discussão moral a supervalorização do dinheiro em uma sociedade que economicamente estava em ascensão. Mais uma vez, a relação entre o dinheiro e o casamento de interesses em dotes foram discutidos, e o crédito, forma de transação econômica tão em voga no século XIX mereceu o destaque de Alencar. Macedo, um dos personagens, é retratado como um agiota sem escrúpulos que para conseguir o lucro domina as pessoas, como fez com Oliveira convencendo-o a tirar dinheiro de Pacheco tendo como garantia o casamento com sua filha.

É Rodrigo quem carrega a reflexão moral a respeito do mau uso do crédito. As especulações com o fim de enriquecer a custa dos outros é para ele o problema que se

instaurou na sociedade da época. O efeito moralizador está na força do estudo e do trabalho, onde o homem deve buscar construir seu caráter e sua riqueza: ãRODRIGO ó todo homem que deseja seriamente ocupar-se, acha um emprego.ö (ALENCAR, 2002, p. 535). Para Rodrigo, o crédito deveria ser utilizado como meio de nivelar os homens pelo trabalho.

Em *O crédito* as cenas também decorrem de diálogos naturais e além da agiotagem que é questionada, o valor do casamento como um instrumento de crédito, onde as pessoas se fiam para obter lucro também é denunciado:

RODRIGO ó Ah! Desejas conhecer esse novo sistema econômico? É muito curioso! Entra em uma sala e observa. Ali vê um homem gasto que faz corte a uma moça; a dois passos, uma menina que, vencendo o pudor, requesta claramente o filho de um negociante rico, uma senhora que dizem ser a amante de um velho, um rapaz que persegue outro com a sua amizade. Acreditas que é o sentimento que se manifesta?

HIPÓLITO ó Ao menos parece.

RODRIGO ó Pois é o crédito social que funciona. O sentimento aí é apenas o meio de manter relações que são habilmente exploradas. (ALENCAR, 2002, p. 471).

Nota-se que, *O crédito*, além de tratar do problema da especulação, trata da especulação dos sentimentos. Para Alencar, o crédito sentimental era um problema a ser erradicado pela moral da família e do amor. Somente um homem que ganha o que tem como fruto do seu trabalho é digno de obter a mulher que ama.

As asas de um anjo foi a quarta obra de Alencar exibida no teatro. É dentre as peças de Alencar uma das mais comentadas e discutidas. Novamente Alencar põe em evidência a questão do casamento, contudo, aqui atrelada à da prostituição. Carolina, uma menina criada dentro de uma estrutura familiar tradicional, é iludida por Ribeiro e acaba cedendo à fuga de sua casa. O problema toma proporções maiores já que após a fuga e o desligamento com sua família, Carolina, com uma filha e sem ter casado, insatisfeita com a vida que vivia, decide largar Ribeiro, para viver com Pinheiro. A partir de então, vive uma vida de cortesã, ao ponto de sucumbir em total degradação.

A reflexão moral proposta por Alencar se refere à possibilidade de uma reintegração de Carolina a uma vida decente e familiar, aceita novamente pela sociedade. Essa reflexão moral acontece na peça por meio de dois personagens: Luís, o primo honesto, que sempre a amou e Meneses que sempre diz palavras sábias pautadas pela razão.

A grande polêmica instaurada pela peça acontece por causa da última cena do quinto ato, pois é sugerido que o pai de Carolina, Antônio, que está bêbado, tenta se aproveitar da

protagonista, sem saber que esta é sua filha. A polícia proíbe a exibição da peça com a justificativa de apelos imorais, fato que gera em Alencar revolta e o faz escrever uma advertência e um prólogo nos quais defende incisivamente a peça. Para o autor, a licença que o Conservatório, instituição que analisava as peças antes que fossem exibidas, havia dado a *As asas de um anjo* era a prova cabal que na peça não havia imoralidade. Alencar resume em seu prólogo o cunho moralizador que para ele a peça tinha e reafirma que a moralidade era o seu objetivo principal:

É imoralidade o ato que a moral reprova; [...] Estabelecido este ponto, pergunto: Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito frequente na sociedade, deduz dele consequências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais, como àqueles que concorreram indiretamente para a sua realização? E entretanto é esta a ação da minha comédia; são aquelas as teses que me propus desenvolver no meio de um quadro de costumes brasileiros; não há aí uma só personagem que não represente uma ideia social, que não tenha uma missão moralizadora. (ALENCAR, 2002, p. 297).

Percebe-se que a polêmica causada criou um extremo desconforto em Alencar, que respondeu veementemente a crítica. O fim do quinto ato mostra a moral da peça: o estado de deploração em que Carolina se encontra evidencia o resultado de uma vida errante. Entretanto, no epílogo vemos a reintegração de Carolina na sociedade por meio do casamento com seu primo Luís. Há, porém, nesse desfecho um castigo: Carolina é reintegrada, mas não desfrutará de uma vida plena, pois em seu casamento com Luís não poderá viver o amor carnal, já que Luís afirma que eles serão como irmãos:

LUÍS ó Amo-te, Carolina.
CAROLINA ó Mas se não puderes esquecer... Se a lembrança do passado surgir como um espectro... Não me acuses, Luís!... Foste tu que o exigiste!
LUÍS ó Não tenha esse receio, Carolina. Tu és minha mulher perante o mundo. Perante Deus...
CAROLINA ó O que sou?
LUÍS ó És minha irmã.
CAROLINA ó Tens razão! O nosso amor é impossível. (ALENCAR, 2002, p. 638).

Nesse ponto, a crítica discorda que esse fim se filie a escola realista, já que Carolina é castigada pelo casamento, o que parece uma solução romântica para um problema que era real dentro da sociedade burguesa da época. Contudo, apesar desse desfecho fugir um pouco da vertente realista do teatro, não se pode dizer que Alencar se desvencilhou completamente dela na escrita da peça, pois como afirma Faria:

A tentativa de conciliação de ideias conflitantes no desfecho equivocado de *As asas de um anjo* não impede, porém, que a filieemos ao realismo teatral francês. Por mais que discordemos da solução dada por Alencar ao problema da regeneração da cortesã, é forçoso reconhecer que as preocupações moralizadoras estão em primeiro plano, ao longo de toda a peça. (FARIA, 1987, p. 85).

Nessas quatro peças aqui destacadas, observa-se que Alencar procurou introduzir os tipos comuns que encontramos na sociedade para retratar os costumes e os problemas morais que a sociedade burguesa do século XIX enfrentava, sem, contudo, esquecer-se de priorizar a nacionalização do teatro brasileiro, através da emulação do projeto realista do teatro francês.

2. A MORAL NO TEATRO ALENCARIANO: A FIGURA DO *RAISONNEUR*

Ao expor questões relativas ao comportamento da sociedade burguesa, Alencar buscava por meio das suas peças, além do riso, provocar uma reflexão baseada na moral. Tal aspecto difundido pelos dramaturgos realistas visava à educação moral: òA comédia realista, abordando questões sociais pelo prisma da moralidade, transformava-se assim em peça de tese e destinava-se a dar lições edificantes à sociedade.ö (FARIA, 1987, p. 19).

Nas peças de alta-comédia alencarianas, o discurso moralizante vem através de um personagem que analisa os fatos e compartilha as lições de moral. Esse personagem, conhecido como *raisonneur*, é quem dá voz a razão e analisa os fatos do enredo sempre direcionando o público a uma perspectiva da boa moral e dos bons costumes.

Em *O demônio familiar*, é Eduardo que representa a voz do *raisonneur*, discorrendo sobre o amor, a relação entre homem e mulher, a família e dando a solução final para as artimanhas de Pedro. Eduardo é responsável pela sua família devido à ausência do pai, e isso lhe incute um senso de responsabilidade maior que pode ser notado ao longo das suas falas na peça. Eduardo defende de forma enérgica o valor da família na sociedade em detrimento dos prazeres passageiros:

EDUARDO - ... Ouve, Azevedo. Estou convencido que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. A mulher, o marido, os filhos, os irmãos, atiram-se nesse turbilhão dos prazeres, passam dos bailes aos teatros, dos jantares às partidas; e quando, nas horas de repouso, se reúnem no interior de suas casas, são como estrangeiros que se encontram um momento sob a tolda do mesmo navio para se

separarem logo. Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem-estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave. O serão da família desapareceu; são apenas alguns parentes que se juntam por hábito, e que trazem para a vida doméstica, um, o tédio dos prazeres, o outro, as recordações da noite antecedente, o outro, o aborrecimento das vigílias! (ALENCAR, 2002, p. 389, 390).

A vida social proporcionava ao homem inúmeras formas de entretenimento como jantares e bailes, que traziam, de acordo com Eduardo, um prazer efêmero. O homem deveria então, voltar-se para o íntimo de seu lar e viver em harmonia com a sua família. Eduardo também defende o casamento pautado nos princípios morais, cuja motivação principal deveria ser o amor e não um interesse econômico. Outro ponto que faz Eduardo tecer argumentos de cunho moral é a postura que o homem deve ter para com uma mulher. O homem deveria tratá-la com respeito e inocência:

EDUARDO - ... Há certos objetos tão sagrados que não se devem manchar nem mesmo com a sombra de um mau exemplo! A reputação de uma moça é um deles. O homem que tem uma família está obrigado a respeitar em todas as mulheres a inocência de sua irmã, a honra de sua esposa e a virtude de sua mãe. Ninguém deve dar direito a que suas ações justifiquem uma suspeita ou uma calúnia. (ALENCAR, 2002, p. 402).

No fim da peça quando as calúnias de Pedro são descobertas e requerem uma punição, é Eduardo com o domínio da razão quem decide o que acontecerá com Pedro. Um fato que chama a atenção na figura do *raisonneur* é a clareza com que ele vê a situação e o discernimento que ele tem em tomar as decisões baseadas na mais coerente moral que nenhum outro personagem teria. Muitas vezes, essas decisões acabam surpreendendo os demais personagens, assim como deveriam surpreender o público no teatro. Na peça, Eduardo apresenta aos demais o conceito do demônio familiar e diz ser este um problema da sociedade brasileira. Como punição e solução para o caso de Pedro, Eduardo lhe dá a carta de alforria e juntamente com ela uma lição de moral para todos os personagens presentes na cena:

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

e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (ALENCAR, 2002, p. 443).

Em *O crédito*, Rodrigo representa a figura do *raisonneur* discorrendo sobre a incorreta utilização do crédito por agiotas como Macedo, e alertando os demais sobre o perigo com que a sociedade convivia de se transformar o casamento em uma transação comercial:

RODRIGO ó Tem razão, Sr. Pacheco. Esses meios de obter a fortuna de outrem para sacrificá-la em empresas loucas, não se chama crédito, tem outro nome: é um jogo, um abuso de confiança que a moral condena e que todo homem honesto reprova! [...] Hipólito, os homens não são homens, são penhores; os sentimentos são hipotecas tácitas. (ALENCAR, 2002, p. 464, 472).

Rodrigo é o primeiro a enxergar as reais intenções de Macedo e Oliveira, e mesmo amando Julieta guarda o sentimento para si a fim de que ela própria pudesse tomar uma decisão correta baseada nos seus sentimentos. Rodrigo exerce uma função de orientação em diversos momentos da peça: ao aconselhar Pacheco a ajudar Borges; ao orientar D. Olímpia a rever suas atitudes e comportamento no seu casamento e ao admoestar Guimarães sobre a necessidade de ganhar por meio do trabalho o seu sustento e a sua honra.

Mais uma vez o público de Alencar foi confrontado a respeito de questões morais, com o intuito de mostrar o erro e ao mesmo tempo a possibilidade de redimi-lo como aconteceu com Guimarães, D. Olímpia e Oliveira, exceto Macedo. Para este, o descobrimento da sua fraude não causou nenhum arrependimento; e é Rodrigo no final da peça quem lhe dá o último ensinamento e lhe diz qual será a consequência do seu desapego à moral:

RODRIGO ó A lei não pune, é verdade, essa especulação imoral; mas não sabe a razão?

MACEDO ó Saberei.

RODRIGO ó É porque a lei despreza o agiota; e deixa que a sua punição lhe seja dada pelo próprio dinheiro que o desmoralizou. O seu castigo é o suplício de Tântalo dessa riqueza mal adquirida. Com o ouro ele compra tudo, menos aquilo que mais deseja, aquilo que ambiciona; que inveja do pobre; e que todos os seus milhões não lhe poderão dar...

MACEDO ó O quê?

RODRIGO ó A honra e estima dos homens de bem. (ALENCAR, 2002, p. 541).

As asas de um anjo traz como *raisonneur* Meneses. A voz da razão pode ser ouvida por meio dele; Alencar ao descrevê-lo no prólogo afirma que Meneses é a razão social encarnada em um homem; ele respeita a sociedade até mesmo nos seus prejuízos e nas suas

exigências ridículas;ö (ALENCAR, 2002, p. 298). É necessário observar que, Luís também assume na peça um discurso moral, porém diferentemente, ele õrepresenta, ao contrário de Meneses, a razão absoluta, a razão superior à sociedade; esse sentimento que todos nós temos quando refletimos sobre alguns dos prejuízos do mundoö (ALENCAR, 2002, p. 299).

Meneses entra em ação defendendo os valores sociais burgueses acima de qualquer coisa e rebate as críticas que Carolina em relação à hipocrisia com que a sociedade lidava com certos valores:

CAROLINA ó É essa sociedade que se julga com direito de desprezar aquelas que não iludem a ninguém e não fingem sentimentos hipócritas? [...] Todos somos feitos de lama e amassados com o mesmo sangue e as mesmas lágrimas!

MENESES ó Não te iludas, Carolina! Esse turbilhão que se agita nas grandes cidades; que enche o baile, o teatro, os espetáculos; que só trata do seu prazer, ou do seu interesse; não é a sociedade. É o povo, é a praça pública. A verdadeira sociedade, da qual devemos aspirar à estima, é a união das famílias honestas. (ALENCAR, 2002, p. 601).

Luís, que acredita na regeneração de sua prima, é quem a adverte e tenta fazer com que ela retorne ao caminho da honestidade e integridade:

LUÍS ó Está enganada, Carolina. Se uma moça que, levada pelo seu primeiro amor, ignorando o mal, esqueceu um instante os seus deveres, volta arrependida à casa paterna; se encontra no coração de sua mãe, na amizade de seu pai, nas afeições dos seus, a mesma ternura; se ela continua a sua existência doce e tranquila no seio da família; por que a sociedade não lhe perdoará, quando Deus lhe perdoa, dando-lhe a felicidade? (ALENCAR, 2002, p. 591).

Luís acredita na moral superior, divina e familiar; para ele eram essas que poderiam reintegrar a sociedade uma pessoa que se desviou do caminho da moralidade. No fim da peça, é justamente Luís que dá conta de restaurar Carolina a convivência com a família e ao mesmo tempo é ele quem lhe imputa o castigo final: o casamento sem a possibilidade do amor carnal. Ao contrário de Meneses, ele acredita que apesar da injustiça do mundo, o perdão tem o seu lugar, e é isso que ele promove no desfecho: perdão, contudo, sem deixar de lado a punição.

No teatro de José de Alencar, a figura do *raisonneur* é fundamental para que a moral seja discutida e defendida. Eduardo, Rodrigo, Meneses e até mesmo Luís, contribuem para que o aspecto moralizador inerente ao teatro realista que tanto influenciou Alencar tivesse sucesso, e dessa forma, a alta-comédia alencariana pôde tratar de assuntos elevados.

3. O TEATRO DE ALENCAR E A CRÍTICA DE MACHADO

Machado de Assis sempre foi um crítico contundente a respeito do teatro nacional. Em *Ideias sobre o teatro*, em 1859, ele discorreu sobre a dificuldade de um teatro com características genuinamente nacionais se instaurar no Brasil. Para Machado, um dos problemas que devia ser combatido era a distância que a arte tomou do público. O teatro deveria nesse contexto, assumir uma iniciativa moral e civilizadora, e educar as plateias para corresponder às expectativas da arte moderna de trabalhar as relações sociais.

Esse cunho civilizador do teatro era para Machado uma missão nacional, na qual os hábitos da sociedade deveriam ser expostos e questionados de forma natural nas cenas que apresentavam os costumes com os quais a plateia estava habituada:

Diante da imprensa e da tribuna as ideias abalroam-se, ferem-se, e lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. (ASSIS, 1938).

Essa característica da naturalidade da vida representada na arte dramática somada a sua função civilizadora eram, como já observado anteriormente, fundamentos perseguidos por Alencar na sua escrita teatral. Assim como Machado, ele refletia sobre a necessidade de um teatro que tratasse de forma moderna as questões sociais inerentes à realidade brasileira. Em 1866, Machado reconhece tais atributos na escrita dramática de Alencar:

É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares que uma sociedade nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de ideias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor do *Demônio familiar*. (ASSIS, 1938).

A escrita teatral de Alencar se destaca tanto para Machado que ele relaciona e exalta peculiaridades de cada uma de suas peças. Para o autor de *Dom Casmurro*, Alencar se mostra extremamente original no estilo, na linguagem e nos diálogos que compõem as suas peças. Para Machado, *o Verso e reverso* não era ainda a alta-comédia, mas era a comédia elegante; era a sociedade polida que entrava no teatro, pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão. (ASSIS, 1938).

A respeito de *O demônio familiar*, Machado afirma que a peça ãapresenta um quadro de família, com o verdadeiro cunho da família brasileira. [...] o traço é novo, a lição profunda.ö (ASSIS, 1938). É dessa peça que surge a alta-comédia que trata de valores elevados. Para Machado, havia na peça um caráter de protesto contra o cativoiro.

Apesar de não ter assistido *O crédito*, a crítica positiva de Machado de Assis à dramaturgia de Alencar não deixa a mesma passar despercebida e engrandece a riqueza do assunto como sendo de suma importância social.

Ao tratar de *As asas de um anjo*, Machado faz uma crítica franca a respeito da peça. Para ele, o casamento quase que ãclandestinoö no epílogo não restituiu a Carolina os direitos morais que ela perdeu devido à vida que levou; para o autor, a polêmica cena do pai e filha ao fim do quinto ato não satisfaz o intuito de aumentar a visão da degradação de Carolina ãaquele encontro do pai e da filha não altera em nada a situação desta, não lhe aumenta o horror, não lhe cava maior abismo; e contudo o coração do espectador sente-se abalado.ö (ASSIS, 1938).

Mesmo com a crítica dirigida a *As asas de um anjo* Machado coloca José de Alencar em um patamar de destaque para a instauração de uma dramaturgia original e nacional. Machado afirma haver em Alencar duas qualidades preciosas: o gosto e o discernimento. Para o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o enriquecimento de Alencar para o teatro nacional é incontestável.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra teatral de José de Alencar é ainda hoje digna de estudo, pois, com base nela pode-se compreender o início de uma literatura que primava pela busca da naturalidade na exposição dos valores nacionais da sociedade burguesa do século XIX. O ideal de nacionalidade foi atingido por Alencar não só nos seus romances, mas também na dramaturgia, como afirma Flávio Aguiar:

Nessas tentativas de absolvição da pátria, tentando modernizá-la, segundo padrões burgueses, a obra dramática de Alencar termina por nos auxiliar substancialmente na caracterização ideológica desse ideal de nacionalidade, do século XIX, e da produção cultural brasileira. (AGUIAR, 1984, p. 195).

A influência do realismo francês com enfoque na valorização da moral, e a ênfase na naturalidade e objetividade do cotidiano da vida fizeram com que, no teatro nacional, Alencar fosse um referencial para a alta-comédia brasileira. O autor dos romances que marcou a escola romântica no Brasil assumiu no teatro uma postura realista, compreendendo que a arte dramática precisava se adequar a estética moderna vigente: o público do teatro precisava se identificar com as peças exibidas e reconhecer nelas fatos cotidianos:

O artigo ãA comédia brasileiraö não é só uma verdadeira profissão de fé realista, mas também a prova cabal de que seu autor iniciou-se no teatro com um programa definido, que, aliás, tinha como um dos principais objetivos pôr fim ao romantismo teatral no Brasil. (FARIA, 1987, p. 23)

Tal característica na obra alencariana nos mostra a versatilidade de um autor que podia escrever romances exageradamente românticos, assim como comédias realistas com alto teor de reflexão moral. Por isso, a influência de Alencar na literatura e no teatro nacional são indiscutíveis, como reconheceu Machado de Assis:

Cada ano que passa é uma expansão da glória de José de Alencar.
Outros apagam-se com o tempo; ele é dos que fulguram a mais e mais,
serenamente, sem tumulto, mas com segurança.
São assim as glórias definitivas.
Na história do romance e na do teatro, para não sair das letras, José de Alencar
escreveu as páginas que todos lemos, e que há de ler a geração futura.
O futuro nunca se engana.
(ASSIS, 1994).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.
- ALENCAR, José de. ãA comédia brasileiraö. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. 4
- ALENCAR, José de. ãBênção paternaö. In: ALENCAR, José de. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ALENCAR, José de & MACEDO, Joaquim Manuel de. *Teatro de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo*. Volume I. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

ASSIS, Machado de. *ãAquarelasö, õJosé de Alencarö. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III, 1994.*

(obtidos em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/mac15.pdf> e <http://pt.scribd.com/doc/79029946/Machado-de-Assis-Jose-de-Alencar-Cronicas-1873> , acessados em 20 de julho de 2012).

ASSIS, Machado. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: Edições W.M. Jackson, 1938. (obtido em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/>, acessado em 20 de julho de 2012).

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

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

Recebido em 12 de janeiro de 2013.

Aceito em 19 de junho de 2013.