

MOCIDADE AJUIZADA: HISTÓRIA E FUNÇÃO LITERÁRIA NO TEATRO REALISTA DE ALENCAR

EARNEST YOUTH: HISTORY AND LITERARY FUNCTION IN ALENCAR'S REALIST PLAYS

Rodrigo Soares de CERQUEIRA*

Resumo: O artigo analisa a mudança da função literária do *raisonneur* sob um ponto de vista histórico. Metodologicamente, esse trabalho está assentado nas premissas desenvolvidas por Franco Moretti, para quem forma literária é a maneira segundo a qual a ficção lida com contradições históricas reais. Nesse sentido, defende-se que a mudança na caracterização do *raisonneur* no teatro realista de José de Alencar, que se torna mais jovem e urbanizado, busca apaziguar as ansiedades de uma vertente tradicional e agrária do conservadorismo brasileiro frente às transformações modernizantes das formas de vida em meados do século XIX.

Palavras-chave: José de Alencar; Joaquim Manuel de Macedo; forma literária; conservadorismo

Abstract: This article investigates the change of the *raisonneur* literary function under a historical point of view. Methodologically, it is based on the premise developed by Franco Moretti, to whom literary form is the way by which fiction deals with actual historical contradictions. Thus, the aim is to show that new *raisonneur* created by José de Alencar in his realist plays, a young and urban one, seeks to appease the anxiety of a more traditional and agrarian branch of Brazilian conservatism, that was dealing with the transformations of the forms of life in the middle of nineteenth century.

Keywords: José de Alencar; Joaquim Manuel de Macedo; literary form; conservatism

Introdução e argumento

Os objetivos do livro de João Roberto Faria (1993, p. 261), *O teatro realista no Brasil*, são bastante claros: por um lado, “caracterizar a dimensão dessa dependência”, isto é, a da produção dramática produzida por aqui entre os anos de 1855 e 1865 em relação ao realismo dramático francês, que nos serviu de modelo; por outro, “ampliar as informações existentes em nossa historiografia literária” sobre esse assunto. No que se refere a esses dois objetivos, não resta dúvida de que ele os atinge com desenvoltura. O levantamento de peças francesas e brasileiras, muitas das quais esquecidas, é impressionante; e a vastíssima e cuidadosa pesquisa em jornais e revistas do período dão bem a dimensão do impacto da novidade estrangeira e da sua capacidade de mobilizar a imaginação dos nossos jornalistas e escritores.

Me parece haver, contudo, um terceiro objetivo, esse não explicitado, que é o de refutar a existência da comédia ideológica apontada por Roberto Schwarz como

* Doutor em Teoria e História Literária (IEL/Unicamp) — Pós-doutorando — Departamento de Sociologia — Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP - Brasil. Bolsista Fapesp. Pesquisador visitante — Universidade da Califórnia, Davis – 524 J Street, P.O 95616, Davis, CA, EUA. E-mail: drigocerqueira@gmail.com.

sendo o *modus operandi* da nossa vida intelectual e, portanto, da produção literária brasileira. E a escolha do tema não poderia ser mais propícia para o debate. A comédia realista surge na França em resposta ao desregramento típico da poética romântica, de modo a pôr em cena as virtudes burguesas – mérito, trabalho, família, casamento –, ou pelo menos as virtudes incensadas pela inflexão apologética do ideário burguês pós-1848. A pergunta, incômoda, que João Roberto Faria deixa para a conclusão é: como pôde um teatro assentado em pressupostos estritamente burgueses fazer sucesso numa sociedade sustentada pelo trabalho escravo e regida por uma lógica senhorial? A resposta de Faria vai ao encontro do argumento de que se fazia cópia acrítica do modelo externo, a nossa única possibilidade de andar em linha com as nações centrais. Pelo contrário, a chave da condição de possibilidade da cena realista por aqui reside num momento histórico bastante preciso. A década de 1850 testemunha uma série de mudanças que reconfiguram a sociedade brasileira: “as personagens principais são médicos, advogados, engenheiros, negociantes, jornalistas, ou seja, profissionais liberais e intelectuais que constituem a classe média emergente no Rio de Janeiro”; isso sem contar que “a interrupção do tráfico de escravos, em 1850, trouxera dinamismo à vida urbana, em função dos investimentos financeiros no comércio e na indústria” (FARIA, 1993, p. 262). Noutras palavras, acanhado que seja, nosso capitalismo em desenvolvimento põe em movimento um novo conteúdo, mais liberal e burguês, que torna o retrato realista de certos costumes não só possível como necessário até.

Meu argumento, enfim. Pretendo acompanhar João Roberto Faria na premissa – ou ao menos em boa parte dela. Há mesmo um consenso de que a década de 1850 foi um período de mudanças acentuadas no século XIX, e é difícil negar que a produção dramática de José de Alencar estava de fato tentando lidar com elas. O que eu vou buscar demonstrar, contudo, se afasta de Faria no que se segue. Mesmo em contexto patriarcal, a defesa das virtudes burguesas não tem o sinal progressista que poderiam. A defesa desse ideário é levado adiante no sentido de demonstrar aos grupos dominantes que sua adoção não vai acarretar uma desorganização das velhas prerrogativas de mando.

A herança legada por Joaquim Manuel de Macedo

No dia 14 de novembro de 1857, uma semana depois que *O demônio familiar* subiu aos palcos, José de Alencar publica, no *Diário do Rio de Janeiro*, um texto intitulado “A comédia brasileira”. Nele, que é uma carta-aberta em resposta às palavras

elogiosas dedicadas à sua peça por Francisco Otaviano, um amigo dos tempos da Academia de Direito de São Paulo, Alencar (1965, p. 125, vol. I) explica o processo criativo do seu trabalho como dramaturgo e como ele está ligado, num movimento que lhe é típico, à necessidade de se fundar um “teatro brasileiro, que ainda não existe.” Não é que não houvesse produção anterior; é que, para Alencar, ela era menor, não lhe servindo de modelo. No campo da comédia, que era a que buscava escrever, havia, no cenário nacional, Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. Nenhum dos dois, contudo, atendia às suas necessidades, as quais, segundo a linha da sua argumentação, se confundiam com as próprias necessidades de atualização do panorama teatral brasileiro, o que só poderia ser levado a cabo pela “escola moderna” (IDEM, p. 124), representada pelo realismo dramático francês. Daí que Pena, por mais caprichoso que fosse na pintura dos nossos costumes, não lhe era útil porque o fazia sem perspectiva crítica; e Macedo, por sua vez, porque produzia teatro sem a devida seriedade, levado que estava pelo gosto do público.

Alencar tinha ainda um adversário bem claro em mente. A oposição a João Caetano, o mais importante e prestigiado ator brasileiro do momento, tinha o intuito de validar uma cenografia mais moderna. A companhia do Teatro São Pedro de Alcântara, dirigida por João Caetano, ainda estava presa a um repertório passadista, cujo centro eram os dramas e melodramas portugueses e franceses. A técnica de interpretação tampouco inovava: exagerada, “distante do natural”, o modo de composição das personagens pela incorporação das “paixões violentas, emoções fortes, situações desesperadas, delírios, agitações, cóleras, tudo o que caracterizava, enfim, o *furor*” (FARIA, 1993, p. 74). Acrescente-se a isso o patrocínio oficial, e teremos o quadro completo: um teatro anacrônico que, além de desprezar a produção nacional, anda na contramão das tendências contemporâneas, modernas, seja em termos estéticos, seja em termos econômicos, subsidiado que era pelos cofres públicos.

A postura de Alencar, portanto, é a de quem está *pari passu* com o que há de mais avançado no assunto. Em linhas gerais, as modificações que se gaba de ter realizado, na esteira do influxo francês, visavam a “ser natural, a ser dramático” (ALENCAR, 1965, p. 127). A referência aqui é, digamos, meramente técnica. Naturalizar a cena implicava corrigir alguns procedimentos artísticos, como a supressão dos apartes e monólogos, ou ainda a maneira como se termina cada ato das peças. Se antes o recurso era folhetinesco, deixando, com uma frase de efeito ou com reviravolta surpreendente no enredo, o espectador em suspenso, agora “os mestres baniram semelhante extravagância; o ato termina quando a cena fica naturalmente deserta”

(IDEM, p. 128). Um novo procedimento artístico, sem dúvida, mas cujas consequências não se limitam à esfera estética. Superar a dramaticidade da encenação romântica, encarnada por João Caetano e sua companhia, é nada mais nada menos do que pôr em segundo plano o impulso irracional e o privilégio da paixão sobre a razão, elementos que são marca registrada do romantismo e lhe atribuem, em certo sentido, aquela dimensão contestatória pela qual também é conhecido. O problema é que essa impetuosidade, que lhe dá força em momento de contestação e transformação social, o vulnerabiliza quando a estabilidade passa a ser tida como um valor inquestionável. A atualização proposta por Alencar – exposta em termos literários em meados da década de 1850 – já pressupunha um ambiente social e político avesso à dimensão mais inconformada da retórica liberal, usada no processo de independência e revigorada após a abdicação do trono em 1831. Noutras palavras, a recusa da dinâmica farsesca da produção de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo, assim como a crítica à dimensão exagerada da dramaturgia romântica, ambas têm uma chave extraliterária, que vai bem ao encontro do “espírito contemporâneo” descrito por Torres Homem (*apud* NABUCO, [1899], p. 175, t. I) em sessão da câmara desse mesmo 1857: “uma época sem physionomia, sem emoções, sem crenças entusiásticas”.¹

Até então, a produção ficcional brasileira estava assentada numa clivagem etária. As histórias, limitadas, em sua grande maioria, ao núcleo doméstico, opunham jovens, afeitos à vida na corte e vazados por uma sociabilidade mais de acordo com a de uma cidade grande, e velhos, roceiros na maior parte das vezes, estes bastante desconfiados dessas novas liberdades de que os bailes, festas e saraus são a principal metáfora. O obstáculo amoroso, pedra de toque do enredo romântico, reside dentro do próprio núcleo familiar. Cabe ao velho pôr ordem nas extravagâncias de uma mocidade inconsequente, que age de acordo com “os defeitos próprios de uma idade verde e ardente” (MACEDO, [1849], p. 204, t. II) antes de lhes permitir contrair o casamento.

A extravagância da juventude põe em cena, nos palcos e nos romances, de modos bastante parecidos, um certo anseio contestador, estofado de que são feitos os protagonistas românticos, tipicamente pouco afeitos às normas: “Minha mãe, póde fazer o que quizer, menos obrigar sua filha a casar contra a vontade, no tempo da Constituição” (MACEDO, 1863, p. 41-2). A fala é de Maria, uma das protagonistas de *O fantasma branco*, peça de Macedo, representada em 1850. Pondo-se deliberadamente contra o arbítrio dos pais, que, por uma birra entre eles, não permitem o casamento do casal, a frase tem seu quê crítico, ainda mais se tivermos em mente que a ação, segundo as indicações cênicas, se passa na roça, em algum momento depois de 1823. Trocando

em miúdos, o que *O fantasma branco* formaliza é uma certa ansiedade de classe: como ficam as prerrogativas de mando dos patriarcas depois de promulgada a Constituição?

Esse receio é típico da galeria dos velhos sensatos de Macedo, todos igualmente preocupados com o andar das novas carruagens.² Mas o sentido do enredo de *O fantasma branco* (como, na verdade, da grande maioria da produção do período) é cômico, o que pressupõe que, ao final, o protagonista desgarrado seja reincorporado à sociedade. Há dúvidas, ardis, brigas, mas, ao fim e ao cabo, os apaixonados se casam, e os irmãos birrentos, pais dos protagonistas, fazem as pazes, o que é uma situação melhor que a do começo da peça. Uma conciliação é o que a lógica da intriga parece querer propor. Cada lado cede um pouco naquilo que o caracteriza: os mais moços abandonam o rumo da extravagância, tornando-se, assim, aptos a contraírem matrimônio e se tornarem, eles próprios, um novo *pater familias*; e os mais velhos abdicam de suas prerrogativas de mando, que lhes permitiam escolher unilateralmente com quem os seus filhos se casariam, alargando o espaço de autonomia.

Uma conciliação, portanto, mas não uma conciliação que se dá em igualdade de termos. Das posições extremadas que tensionavam o enredo e prometiam, a todo momento, um conflito nunca desenvolvido entre os jovens – movidos por “novos princípios” e pelas “inspirações do seculo” – e os velhos, pelo menos os sérios – “arraigados nos costumes e idéas das passadas eras” (MACEDO, 1942, p. 223-4, t. II) –, aquela acaba sujeita a esta, que se torna hegemônica. Joaquim Nabuco ([1899], p. 32, t. I) reformularia, décadas depois, esse mesmo movimento em termos quase macedianos: “as loucuras da mocidade” até podem ser necessárias no encaminhamento de determinadas questões, o 7 de abril, no caso. Sua maior contribuição, contudo, não está na novidade que trouxe, mas na demonstração de que o “elemento dynastico” (IDEM, p. 42, t. I), a reposição da autoridade, era um imperativo para a produção da ordem. Em chave literária, o casamento com a escolhida só é permitido ao protagonista outrora extravagante após um gesto de submissão incondicional ao arbítrio paterno: “Ah! não senhor, eu não tenho vontades: farei tudo, que meu pai quizer [...]” (MACEDO, [1849], p. 261, t. II),³ declara outro Juca, também ele estudante de medicina, mas desta vez protagonista de *Rosa*. Contido o, digamos, radicalismo, escreve Marco Aurélio Nogueira (2010, p. 48), o “poder dos grandes proprietários rurais” pode ser reafirmado sem quaisquer maiores obstáculos.

Para Northrop Frye, duas são as principais características da nova comédia: uma é a oposição, mais das vezes paterna, às estripulias amorosas do casal de jovens apaixonados; a outra diz respeito ao desfecho do seu enredo:

No começo da peça, as forças que se opõem ao herói estão no controle da sociedade da peça, mas após uma descoberta em que ou o herói se torna rico ou a heroína respeitável, *uma nova sociedade se cristaliza no palco ao redor do herói e de sua noiva* (FRYE, 1990, p. 44, grifos meus).⁴

Por mais reformistas que tentem ser em seu impulso de estabelecer um certo espaço no qual uma nova sociabilidade, mais arejada, possa ser vivida pelos moços, as comédias de Macedo não chegam a instituir qualquer espécie de renovação. A sociedade que sai do desenrolar da história é mais sensata, mais ordeira, palavras cujo sentido está dado pela autoridade, roceira e passadista, capaz sustentá-las. Ao que parece, o nosso chão histórico era demasiadamente desestimulante para a emersão de uma nova comédia de peso – pelo menos até Alencar.

Um primeiro experimento

Machado de Assis publicou, em 1866, três artigos no *Diário do Rio de Janeiro* em que faz um balanço do teatro de José de Alencar. Sua posição crítica é muito semelhante à do próprio Alencar em “A comédia brasileira”. Aqui tampouco Martins Pena figura como modelo possível, pois que estava muito preso “às tradições da boa farsa portuguesa” (MACHADO, 2008, p. 411). Macedo, por sua vez, sequer é mencionado. Mais importante, porém – pelo menos para o que me proponho nesse artigo –, do que recolocar José de Alencar como o fundador da alta comédia brasileira, a conclusão óbvia da linha de raciocínio desenvolvida por Machado, é apontar o lugar de *Verso e reverso* nesse conjunto inicial. A peça se destaca tanto pelos seus próprios “merecimentos”, quanto pela “novidade da forma”; e, mesmo não sendo “ainda a alta comédia, [...] era comédia elegante” (IDEM, IBIDEM). “Novidade da forma” como elegância: Machado também considera que a entrada da “sociedade polida [...] no teatro” desacelera a ação, que, por sua “extrema simplicidade, não tem enredos complicados” (IDEM, p. 412). Contudo, não se pode afirmar que Alencar partiu do zero, e uma passada de olhos pelo universo da peça demonstra-o, possibilitando, inclusive, uma requalificação dessa novidade.

Ernesto, o protagonista, é também ele, como eram os de Macedo, um estudante.⁵ Depois de um tempo no Rio de Janeiro, onde fora passar as férias na casa de Teixeira, seu tio, se adapta à dinâmica da vida mais agitada na Corte, que, a princípio, estranhara. A peça, de apenas dois atos, está assentada numa estrutura antitética: no

primeiro, Ernesto expõe toda a sua rejeição à cidade grande, que é suja, movimentada, barulhenta, fútil. No segundo, o reverso da medalha: sob efeito do amor que sente pela prima, Júlia, mola de qualquer enredo romântico, o que antes era um inferno se torna um paraíso ao qual não vê a hora de voltar. Nos últimos momentos da peça, Ernesto toma conhecimento de uma carta do pai que, arrependido de tê-lo mandado para o Rio de Janeiro por causa dos seus gastos, frustra seu retorno ao término do próximo período letivo. Em linhas gerais, o que se apresenta é algo muito próximo do universo ficcional macediano. São os mesmos jovens apaixonados e sem juízo, boa parte deles estudantes que viviam ao máximo as novas possibilidades de um ambiente mais arejado como era o do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Do mesmo modo, eles têm suas expectativas amorosas frustradas por decisões paternas, tão arbitrárias quanto necessárias para impor um certo limites às extravagâncias dos moços.

Mais importante, contudo, do que essa homologia estrutural, é apontar as diferenças; afinal, é uma novidade o que estou tentando caracterizar. A primeira delas diz respeito ao próprio protagonista. A graça da primeira parte de *Verso e reverso* deve ao fato de Ernesto ser um jovem estudante que está em descompasso com aquele que deveria ser, ao menos segundo uma certa tópica nacional já consolidada, seu elemento, que é para usar uma expressão cara a Macedo. Ernesto despreza todos os “muitos divertimentos que só na corte se podem gozar” e que fazem a cabeça dos outros moços:

Quaes são elles? Os passeios dos arrabaldes? – Um banho de poeira e de suor. Os bailes? – Um supplicio para os calos e um divertimento só para as modistas e os confeitores. O teatro lyrico? – Uma excellente collecção de medalhas dignas do museu. As moças?... Neste ponto bem vê que não posso ser franco, prima (ALENCAR, 1864, p. 33).⁶

Até agora, a extravagância é, principalmente, uma característica das personagens mais jovens, um certo deslumbre inconsequente com a sociabilidade mais liberal da corte, à qual se contrapõe o bom senso roceiro dos velhos. Em *Verso e reverso*, ao contrário – pelo menos no primeiro ato –, é Ernesto quem se surpreende com os hábitos fluminenses, disparando, após ser interpelado a comprar ações: “Que extravagante! Vê-se cada figura neste Rio de Janeiro!” (IDEM, p. 11). O tom carrega as marcas de um estranhamento nada elogioso. Vindo de quem vem, um estudante, a extravagância assume um sentido diferente do que tinha até então.

Adiantando um pouco o argumento, a solução encontrada por Alencar para superar a tensão intrafamiliar dos enredos mais movimentados Macedo será a eliminação do polo extravagante, que se apresentará, mesmo ainda jovem, mais maduro.

Ernesto é, em parte, uma primeira tentativa nesse sentido. Buscando um enredo que fizesse tanto rir quanto pudesse moralizar a sociedade, Alencar se vale de um tipo que já estava à mão: a seriedade da roça como contraponto à futilidade da corte. Mas, como bem nota João Roberto Faria (1993, p. 33), “não vemos nenhuma lição de moral” em *Verso e reverso*. E arremata, um pouco adiante: “Nesse sentido, Alencar se mostra menos moralista do que o próprio Martins Pena” (IDEM, IBIDEM). Isso porque o protagonista de *Verso e reverso* é ainda um jovem estudante, o que, na ficção brasileira do período, é bem o oposto de maturidade.⁷ Acrescente-se a isso a premissa da peça, que é bem romântica – “o feito do amor no resultado das impressões do homem” (MACHADO, 2008, p. 411). A soma final dessa equação é um mundo profundamente relativizado, em que o que era vício, impertinência e feiura se torna, no curso de três meses, virtude, oportunidade e beleza. Um movimento caro a uma proposta romântica, mas pouco tolerado em sociedades que valorizam a estabilidade.

Voltando ao segundo ato de *Verso e reverso* que antecede a reviravolta do desfecho, percebe-se, sem dificuldade, que estamos mais uma vez em pleno universo macediano: a cidade se torna linda, as moças da corte são as mais espirituosas, nada é “mais encantador do que um baile do Club”, do que as noites no “Theatro Lyrico, e mesmo no Gymnasio” (ALENCAR, 1864, p. 68-9). Ora, uma vez reposta a mesma dinâmica inconsequente da mocidade, faz-se necessário que a autoridade paterna entre em cena para evitar que a lógica do enredo fique submetida a essa inflexão.

TEIXEIRA (descendo) – Agora, Ernesto, tão cedo não te veremos por cá!

ERNESTO – Daqui a oito mezes estou de volta, meu tio.

TEIXEIRA – Pois não! Teu pai, na ultima carta que me escreveu, disse que estava arrependido depois que consentira em que viesses ao Rio, e que pelo gosto delle não voltarás tão cedo. Queixa-se porque tens gasto muito! (IDEM, p. 79).

O impedimento, contudo, é de outra natureza. A violência cômica e naturalizada de Macedo, que aprisiona e quebra a vontade autônoma dos filhos antes de lhes conceder a satisfação amorosa, ganha uma feição asséptica: corte no fluxo de dinheiro que alimenta as extravagâncias. Mais: como a reprimenda é feita à distância e por terceiros, o obstáculo posto ao sentimento amoroso não é um gesto intencional, mas antes uma inconsequência indesejada. Isso sem contar que, estando ausente o subenredo da imposição do casamento, temos mais nítido o alcance ideológico da reestruturação do desfecho: impõe-se a ordem da mesma maneira de sempre – através da condenação da extravagância –, mas de tal forma que a dimensão arbitrária fique em segundo plano.

Note-se que a reação de Ernesto, quando descobre tolhida a esperança de rever a prima, guarda muito da apatia dos protagonistas dos romances e peças de Macedo: “Paciência. Elle [seu pai] está no seu direito” (IDEM, p. 80). Contudo, suprimidos os ímpetos, digamos, emancipatórios daquelas obras, ímpetos legitimados pelo arbítrio paterno, a reação apática de Ernesto, se, por um lado, frustra uma certa expectativa romântica, por outro não chega a se constituir como um defeito de composição, porque não se havia criado nenhuma espécie de tensão entre as partes envolvidas que precisasse ser resolvida. Nesse contexto, o gesto de Ernesto guarda as marcas do respeito devido à figura de autoridade, mesmo ali onde ela não fora de fato questionada.

De qualquer maneira, ainda que frustrada, o sentido cômico do enredo promete a união amorosa no final. Tampouco importa se arbitrário ou não, o que se coloca como empecilho para a felicidade romântica é, novamente, a decisão do pai de Ernesto. Uma vez que o obstáculo amoroso foi financeiro, sua solução se dá no mesmo sentido, mas de maneira fortuita. No caso de *Verso e reverso*, um bilhete premiado: “Nove contos! Sou rico! Tenho dinheiro para vir ao Rio de Janeiro, *ainda que meu pai não consinta*” (IDEM, p. 82, grifos meus). Posto em cena, o dinheiro funciona em sentido bem burguês, dissolvendo a relação de dependência e subserviência que existia entre pai e filho. Sabe-se que, na estrutura social brasileira do século XIX, o dinheiro “não era, em si, traduzido em bens ou rendas, que explicassem a honra da supremacia. Esta existia fundada em outras bases – tradição, modo de vida, educação e origem fidalga” (FAORO, 2001, p. 15). O que o desfecho do bilhete premiado revela é o impacto real que a assunção de prerrogativas burguesas pode causar no conjunto de privilégios de mando de uma sociedade patriarcal. Uma vez que o obstáculo criado para a satisfação amorosa é dado apenas no corte do crédito, a sua posse o libera para tomar decisões autônomas, inclusive o de pedir – indiretamente, é verdade – a mão da prima em casamento sem a autorização prévia do pai, o que, salvo engano, é algo raro na produção literária do período.

Dizer que, ao contrário do que acontece nas comédias de Macedo, em *Verso e reverso*, um novo mundo é possível nos palcos pela união do casal (voltando a Frye) é forçar um pouco a nota. Porém, se não há um “um novo mundo”, há, certamente, uma novidade, ainda que, me parece, diferente da que Alencar e Machado descreveram. Afinal, como escreveu Nabuco, a década de 1850 é uma fase de “vida nova”, uma “época [...] caracterizada pela ancia de enriquecer de repente, por um golpe de audácia” (NABUCO, [1899], 255-6, t. I); dinamização que, na síntese de Angela Alonso (2002, p. 77, grifos meus), “gerou novas atividades econômicas, novos grupos sociais e *novas*

hierarquias.” Mas *Verso e reverso* é apenas um experimento na linha da comédia realista francesa com seu influxo burguês. Sabe-se que as duas próximas peças de Alencar – *O demônio familiar* e *O crédito* – são as mais bem acabadas da sua produção teatral.⁸ A tarefa a que Alencar se dedicou, contudo, não foi a de aprofundar essa dinâmica; foi, isso sim, a de propor uma renovação termos diferentes, mais conservadores. Para tanto, era preciso de um outro protagonista. Nesse novo contexto, as “loucuras da mocidade” (Nabuco novamente) não são mais necessárias.

Os novos da razão

Em um dos seus estudos mais bem acabados sobre a evolução das formas literárias, Franco Moretti (1996, p. 20, grifos meus), lançando mão de alguns postulados da teoria darwinista, afirma que as grandes inovações não surgem “pela invenção de novos temas ou novos métodos tirados do nada, mas justamente na descoberta de *uma nova função para aqueles que já existem.*” Tendo a hipótese de Moretti em vista, meu argumento será que a novidade de Alencar estará menos na adoção de um gênero novo, a comédia realista – e, nesse sentido, menos no peso do influxo externo –, do que na “refuncionalização” do protagonista, passo que lhe abre a possibilidade de reavaliar certos problemas literários

Como eu espero que tenha ficado claro do que foi exposto até aqui, o problema com o qual Alencar se depara era a natureza da conciliação propostas pela ficção brasileira até então. Na verdade, seu incômodo dizia respeito à dependência que a produção literária brasileira tinha de um enredo movimentado – dramático, diria Alencar –, o que era levado a cabo pelas estripulias inconsequentes de um protagonista extravagante, cujo tipo principal era o estudante. Desgarrado o protagonista, entrava em cena o tio, o avô, o amigo de longa data da família, todos mais velhos, em geral roceiros, cujo bom senso tradicional funcionava como contraponto e limite às liberdades das formas de vida da corte, que viam com maus olhos. Desse jogo de gato e rato, que fazia a graça dos enredos de Macedo, restava uma tensão, nunca de todo desenvolvida, entre o arbítrio e a violência através dos quais se repunha a ordem do desfecho e as novidades avançadas incorporadas pela juventude, que ficam em parte desvalorizadas.

Esse problema formal, como não podia deixar de ser, tinha fundo histórico. Se as “loucuras da mocidade” e o “elemento dynastico” (para ficarmos com Nabuco outra vez), se fizeram necessários nas décadas de 1830 e 1840, cada um a seu modo e a seu tempo, agora, em 1850, os “espíritos adiantados” podiam dormir o sono dos justos. A

força da autoridade, já consolidada, não precisava mais ser manifestada explicitamente. É que, como escreve Alencar (1957, p. 264) no “esboço biográfico” que dedica, em 1856, ao Marquês de Paraná – um dos principais engenheiros da hegemonia conservadora do período –, o influxo conciliatório, antes de ser programa de gabinete, “era [...] o eco mais ou menos remoto do pensamento de todos os homens da política; era o fato palpitante, a fase saliente da época.”

As mudanças no que Alencar chama de “movimento das ideias” valem menos como conteúdo concreto das obras em questão do que por sua capacidade de reorganizar as estratégias de composição literária. No contexto romântico mais do que legítimo das paixões juvenis, o travamento da autoridade, responsável pela reposição da ordem que leva ao desfecho – seja ele arbitrário, como em Macedo, seja não intencional, como acabamos de ver em *Verso e reverso* –, impõe à lógica do enredo uma postura ativa do protagonista (ainda que esta nunca tenha sido levada às últimas consequências). Daí que Juca, de *O fantasma branco*, possa se valer de uma retórica conflituosa ao saber dos desmandos da tia: “Querida Mariquinhas, se você se sujeitar a esse despotismo de minha tia... eu... eu sou capaz de fazer alguma asneira. Não tolere isso, prima; é prepotência, é contra a constituição, contra as garantias, contra a liberdade...” (MACEDO, 1863, p. 41-2). Ou, com o devido perdão pela repetição, como Ernesto, que, mesmo em chave menos radical, guarda um alto potencial de desorganização das estruturas de mando: “Nove contos! Sou rico! Tenho dinheiro para vir ao Rio de Janeiro, *ainda que meu pai não consinta*” (ALENCAR, 1864, p. 82, grifos meus).

Como, então, fechar essa equação? Como manter no centro da obra “[a] viveza, e o talento do moço accendidos nas chammas dos novos principios, nas inspirações do seculo” (MACEDO, 1942, p. 223, t. II), que dão o tom de inovação literária e social, sem que isso signifique um enredo pouco cristão e, portanto, sem a formação da tensão gerada pela necessária intervenção das figuras de autoridade construída em chave passadista? A saída de Alencar é das mais engenhosas, porque, para dar início ao novo gênero, mais natural e menos dramático, ele nada mais fez do que investir o jovem protagonista de sempre com uma nova função – o de *raisonneur* –, de modo a alterar-lhe a natureza. Um deslocamento pequeno, mas de grande consequência formal e ideológica.

Começemos com *O crédito*. Estranhamente, Pacheco, homem experiente, respeitado pai de família e *capitalista*, não sabe como funciona essa novidade chamada crédito, que tomou conta da praça comercial do Rio de Janeiro. Nesse momento, Rodrigo, um jovem engenheiro, faz sua primeira e mais longa defesa dessa ferramenta

econômica, à qual Pacheco responde com um misto de certeza adquirida pelo hábito e flexibilidade: “Ainda não cedo. Havemos de discutir esta questão com mais vagar” (ALENCAR, 1977, p. 114). E a dinâmica se repete outras tantas vezes: as mesma defesa apaixonada do crédito seguida da mesma reticência. Até que, no último ato, Pacheco chama Rodrigo à sua casa:

PACHECO – É verdade. Queria consultá-lo sobre uma negociação. O senhor neste objeto de crédito é entendido.

RODRIGO – Ah! É uma negociação de crédito?

[...]

PACHECO – Com efeito reconheço, e a prova é que vou pô-la em prática. Venha: quero explicar-lhe o meu plano (IDEM, p. 161).

Passemos, sem maiores comentários, para *O demônio familiar*. Agora já vamos adiantados na história. Estamos em meados do terceiro ato, quando Eduardo, um médico formado há pouco e chefe de família, chama a mãe, D. Maria, para conversar. O assunto é o interesse da irmã, Carlotinha, por Alfredo, um seu amigo. Frente à notícia, que a deixa espantada, D. Maria reage segundo as boas normas de comportamento do seu tempo, as mesmas que fizeram a segurança das famílias nas obras de Macedo: “E esse moço abriu-se contigo e pediu-te a mão de tua irmã?” Ou ainda: “E exigiste d'elle à promessa de casar-se com ella?” (ALENCAR, 1858, p. 96). As respostas de Eduardo são todas negativas, o que aumenta a ansiedade da mãe. Segue-se, então, uma longa explicação do moço, ao fim da qual encontramos D. Maria noutra estado:

Desculpa, Eduardo. Sou mulher, sou mãe, sei adorar meus filhos, viver para elles, mas *não conheço o mundo como tu*. Assustei-me vendo que um perigo ameaçava tua irmã; tuas palavras porém tranquillizarão-me completamente” (IDEM, IBIDEM, grifos meus).

As palavras de D. Maria que destaquei – “não conheço o mundo como tu” – contrastam radicalmente com as do Dr. Benedito, um respeitável ancião, médico, muito próximo à família núcleo de *Vicentina*, romance de Macedo escrito apenas quatro anos antes de *O demônio familiar*: “estou velho, sei o que é o mundo, não lhe dou satisfação; porque o desprezo, e faço o que entendo [...]” (MACEDO, [1853], p. 110, t. II). Benedito é desses velhos típicos de Macedo, daqueles que tomam as rédeas da situação. Nesse caso, a tal ponto que se intromete nas premissas paternas – cuja autoridade, afeitas às regras de sociabilidade afinadas com a da juventude, é frouxa – e se torna o locus de decisão do casamento dos protagonistas: “O que eu posso sómente dizer é, que

ainda não disse a ultima palavra sobre este casamento... e a ultima palavra heide dizel-a eu!” (IDEM, p. 126, t. II).

O leitor deste artigo pode estar estranhando, e com bastante razão, que eu não tenha comentado o *conteúdo* das explicações dadas pelos protagonistas aos veneráveis senhores, de modo a mudar-lhes a opinião. Volto a elas logo adiante, mas o farei de maneira bastante sucinta, porque o que mais me interessa, pelo menos para o rumo desta argumentação, é a sua *forma*; ou seja, *a inversão no sentido do bom senso*. Antes eram os velhos mais sérios, roceiros em boa parte, que sabiam como o mundo funcionava e ocupavam, portanto, a função de transmitir esse conhecimento para a mocidade. Por causa da idade ou da filiação ao universo tradicional do mundo rural, esses ensinamentos guardam ranços de tipo pré-moderno, os quais ainda gozam, na economia daquelas narrativas, de certa legitimidade. Para Anastácio, por exemplo, é preciso “educar a mocidade”, porque “a geração actual de facto está desgraçadamente pervertida [...]” (MACEDO, [1849], p. 12, t. I). Não se trata, contudo, de uma educação qualquer, dessas que se tomam em salas de aula, mas “da educação domestica e religiosa” (IDEM, p. 13, I). Essa é uma das maneiras vislumbradas pelo roceiro, além das ameaças de pancada e confinamento, para que seu receio não se concretize, o de que as “luzes do seculo” sigam “queimando, com muita cousa má, muita cousa boa” (IDEM, p. 14, I).

O que está em disputa, portanto, é saber quem deve ocupar o lugar de prestígio no enredo, ou, por outra, quem deve assumir a função literária do *raisonneur*. Em termos estritamente literários, o *raisonneur* não é dos recursos mais apreciados pela crítica. Cabe a essa personagem eliminar qualquer espécie de ambiguidade que acontecimentos ou ações de outras personagens podem suscitar, transmitindo uma lição moral unívoca. Por causa do seu caráter não mediado, de pura ação, são mais comuns no teatro⁹ do que no romance, que já conta com seu próprio polo avaliativo, o narrador. E mesmo assim, como vimos, essas personagens são moeda corrente na prosa de Macedo, o que dá bem a importância dessa função literária para a manutenção da estabilidade estrutural das nossas primeiras narrativas. Não seria de se estranhar que, sem eles, sem a possibilidade de reposição da ordem que eles incorporam, a extravagância da mocidade não pudesse figurar no centro do enredo. Em resumo: como função literária é esteticamente pobre, mas socialmente indispensável. Ocupar esse espaço significa instituir-se como “aquele que raciocina” (VASCONCELLOS, 1987, p. 165), que é a tradução literal de *raisonneur*. Não é coincidência, portanto, que a “superposição da Razão às Paixões, a qual permite apresentar os interesses de um segmento de classe

como os interesses de toda classe” (MATTOS, 1987, p. 179), seja uma das pedras de toque da inflexão conservadora do período e esteja bem afinada com o núcleo do ideário senhorial. Daí que, quando esta função era ocupada por uma personagem mais velha, proprietária de terras na roça, pouco afeita a discussões e às liberalidades da corte, as coisas pareciam estar no seu devido lugar. Nesse sentido, a refuncionalização proposta por Alencar, que passa o bastão da racionalização das condutas para os moços, é um passo importante. Tomada em abstrato, o deslocamento parece indicar que as estruturas tradicionais sobre as quais o edifício imperial foi construído encontraram um limite na emergência da “ordem social competitiva” (FERNANDES, 1976, p. 19).

O contraste é interessante. Embora prevalecesse o bom senso dos velhos sobre a inconsequência da juventude na ficção anterior a Alencar, não se pode dizer que Macedo tinha uma postura reacionária (assim como tampouco poderemos dizer, como logo se verá, que a postura de Alencar, a despeito das modificações estruturais, seja avançada). O propósito de ambos os escritores é conciliatório, no que estão em dia com o cerne da ficção oitocentista.¹⁰ A diferença reside antes na natureza da conciliação tencionada, na dosagem do que se deve aproveitar de cada um dos polos antitéticos. Como eu espero que tenha ficado claro, a de Macedo é feita com a régua de “outros tempos” (para usar uma expressão que lhe é cara), o que sempre dá um travo passadista ao seu reformismo; a de Alencar ainda resta especificar.

Se o leitor se lembra, a cena em que Eduardo tranquiliza a mãe começa com uma certa ansiedade da parte desta. Eduardo, sabendo das estripulias da irmã, que trocava cartas em segredo com Alfredo – por meio do escravo Pedro, um terceiro elemento, dos mais importantes para essa equação –, resolve tomar uma atitude inusitada: convida-o a frequentar a casa sem perguntar-lhe as intenções ou cobrar-lhe uma promessa de casamento. Aos olhos de D. Maria, quase um experimento social que a deixa tão insegura quanto as teorias extravagantes (e galhofeiras) de Augusto deixaram D. Ana: “Rogo-lhe que por um instante pense comigo: se o seu systema é bom, deve ser seguido por todos; e se assim acontecesse, onde iríamos assentar o socego das famílias [...]?” (MACEDO, [1844], p. 68). A preocupação de D. Ana era com a inconstância, um procedimento que Augusto se gabava de adotar; a de D. Maria é com a falta de compromisso assumido por Alfredo antes de lhe permitir frequentar a casa e cortejar a filha. Não é por menos que praticamente faça suas as palavras da matriarca de *A moreninha*: “não vejo que necessidade tinhas de aproximar de tua irmã, de trazeres para a tua casa, um homem que pode roubar o socego de tua família” (ALENCAR, 1858, p. 94). Para ambas, são as mudanças de comportamento que solapam as bases de duas das

mais importantes instituições sociais do nosso século XIX – o casamento e, conseqüentemente, a família –, pilares da ideologia senhorial.

Mas a fala de Eduardo pode ser tudo menos um experimento. Um *raisonneur* que se preze funciona noutra lógica, no bom senso assentado na experiência – no caso, o reconhecimento de que as coerções de tipo pré-modernas são incapazes de deter os impulsos juvenis. Joaquim Manuel de Macedo pode nos dar outra vez uma boa ideia dessa dinâmica. No capítulo XI de *Rosa*, a protagonista homônima e seu tio, o velho roceiro Anastácio, discutem sobre a moralidade dos bailes, das danças, das trocas de cartas. Para Rosa, é muito mais sensato que tudo ocorra às claras, em público, do que às escondidas, afinal, ninguém consegue “embaraçar a uma senhora de pouco juízo o escrever a um homem!” (MACEDO, [1849], p. 147, t. I). A resposta de seu tio vem de pronto e guarda muito do arbítrio que caracteriza a galeria de *raisonneurs* de Macedo: “Sim! bradou o velho; tenho a educação austera do outro tempo, sou tenaz; eu com austeridade, e com tenacidade faria minha filha obedecer-me” (IDEM, IBIDEM). Lançado o desafio, Rosa se propõe a escrever a um qualquer e mandar a carta na vista do tio. Se fosse pega, se submeteria à sua violência – “fechava os olhos, e dava-lhe de vára, e de véras” (IDEM, p. 148, t. I) – como se fosse sua filha. Resultado, em dois tempos ela escreve uma resposta a Juca e a envia escondida nas medidas de um sapato. O propósito da cena não é o de desqualificar a autoridade do tio (o que não significa que isso não aconteça, pois resta claro como um tipo de autoridade que se impõe pela força não tem, como gostaria, o total controle da situação). A sequencia da narrativa funciona antes no sentido de demonstrar como esse tipo de atitude de Rosa, essa recusa leviana e astuciosa da autoridade, pode levar à sua perdição:

Fiquei completamente louca [...]; meu pai acabava de deixar a sala; eu estava só... sem amparo... sem autoridade sobre mim... a paixão cegava-me... não vi nada... não vi ninguém... meu tio, esqueci-me do meu pudor, ou supitei-o [...] (IDEM, p. 106, II).

Feito o desvio, voltemos a *O demônio familiar*. Eduardo parte exatamente desse aprendizado:

O coração que ama de longe, que concentra o seu amor por não poder exprimi-lo; que vive separado pela distancia, irrita se com os obstáculos; e procura vence-los para aproximar-se. Nessa luta da paixão cega todos os meios são bons; o affecto 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 immoralidade no seio das famílias, devassa o interior da

nossa casa, que deve ser sagrado como um templo [...] (ALENCAR, 1858, 94).

Na impossibilidade de se conter os impulsos juvenis pelos meios tradicionais, resta moralizá-los, o que se faz pela supressão do obstáculo. O movimento é, em certa medida, avançado, porque chega a atribuir, mesmo que sublimado pela retórica romântica, que não podia faltar, um espaço deliberativo para a própria mocidade: “Ninguém conhece melhor o homem que a ama, do que a própria mulher amada” (IDEM, p. 95). Eduardo toma, assim, a lição de Rosa e, ao aplicá-la, dissolve não só a tensão interna entre sobrinha desobediente e tio arbitrário, como impede que a ação da peça ganhe os ares dramáticos que a iminência da perdição da honra traz consigo. Noutras palavras, o avanço da proposta vem a calhar para a manutenção da mesma ordem deseja por Anastácio.

A dinâmica de *O crédito*, a despeito da mudança no assunto, é análoga. Quer dizer, muda-se o assunto apenas em parte. A crítica à “monetização do sentimento” (ALENCAR, 1977, p. 119) é o tema central da peça, no que vai ao encontro de *O demônio familiar*, pelo menos no sentido de salvaguardar o casamento e a família, isso sem contar o alinhamento com as premissas do cenário francês. Critica-se o uso especulativo do sentimento, que, em contexto mercantilizado, se torna um capital a ser explorado como qualquer outro. E Oliveira, o jovem negociante que quer se casar com Julieta para se valer do dote e do nome de Pacheco, pai da moça, dá bem a dimensão imoral de todo o processo: “É um belo casamento, mas sabem as minhas idéias a este respeito. Quero ser rico e livre, para poder gozar só da minha fortuna; para poder amar as mulheres que desejar e esquecer-las no dia seguinte [...]” (IDEM, p. 108). A parte que me interessa aqui, a educação do velho pelo moço, funciona como um subenredo dessa questão maior.

Como visto, o que assusta Pacheco, o velho e sensato capitalista, é a onipresença do tema do crédito. Debatem-no nas ruas, na câmara; até as moças e o jovem estudante de medicina têm alguma opinião sobre o assunto, ingênua ou pilhérica que seja. Para ele, ex-caixeiro, que conheceu “o côvado e a vara ainda menino” (IDEM, p. 113), as transações econômicas funcionam sob o signo duro da proibidade, que a volatilidade das letras de câmbio não podem assegurar. A metáfora que engloba e dá sentido a esse processo é a do “jogo”, que foi no que se tornou a Praça do Comércio segundo o ponto de vista de Pacheco, enfatizando seu caráter especulativo e imoral; razão da sua insegurança, enfim. De qualquer maneira, o que temos aqui é um

capitalista que não se envergonha em dizer com todas as letras: “confesso sinceramente que não sei o que quer dizer esta história de crédito” (IDEM, p. 112).

Rodrigo, o protagonista e *raisonneur* da peça, entra em cena, exatamente como Eduardo em *O demônio familiar*, para aplacar uma certa ansiedade das personagens mais velhas com as mudanças sociais. Sua fala, contudo, na qual explica o verdadeiro significado do crédito, parece funcionar em sinal invertido. O crédito não foi criado para que se possa investir em “empresas loucas”, mas para “nivelar os homens pelo trabalho e dar à atividade os meios de criar e produzir” (IDEM, p. 113). Rompe-se, assim, com o privilégio da riqueza, concentrada na mão de poucos e passada adiante para herdeiros, alguns dos quais sequer merecedores (como é, ao menos até sua conversão às boas virtudes, o caso de Hipólito, o filho de Pacheco, que, como bom tipo de estudante, mais vadia do que se dedica aos livros). Se um dos principais propósitos da comédia realista é avançar a ideologia burguesa, na qual a ética do trabalho e a valorização do indivíduo independentemente dos laços sanguíneos têm lugar central, Alencar seque à risca o modelo. E a “*regeneração do dinheiro*” posta em marcha pelo crédito implica a universalização das oportunidades e, portanto, o fim da “soberania bastarda e ridícula dos ricos” (IDEM, p. 114, grifos no original).

A retórica burguesa de Rodrigo tem, se levada a suas últimas consequências, forte poder desagregador das formas senhoriais de mando, especialmente porque seu conteúdo, ao centrar fogo nos privilégios adquiridos, ainda está vinculado à sua fase heroica. Mas, independentemente de qual seja o projeto de Alencar, a estrutura social, que é escravocrata e paternalista, cobra seu preço à imaginação estética. Se prestarmos atenção à narrativa que explica a gênese do crédito, algo dessa fantasmagoria começa a se revelar:

Um dia, porém, um homem de dinheiro compreendeu que o trabalho e a probidade eram melhor garantia do que a fortuna que o acaso pode destruir em um momento. Esse homem chamou os amigos pobres, mas honestos e empreendedores, e confiou-lhes os seus capitais para que eles realizassem as suas idéias. O crédito estava criado (IDEM, p. 113).

Sob esse prisma, o crédito funciona numa lógica que não deixa de guardar uma profunda homologia com a própria ideologia senhorial, que poderia vir a combater. É fruto de uma decisão individual, que liga homens numa relação personalista e economicamente desigual. Há algo aí da máquina de produção de dependentes, um dos principais pilares de sustentação dos rituais de dominação patriarcal.

E se olharmos aplicação do crédito no desenvolvimento do enredo, essa primeira impressão ganha mais força. Borges é um funcionário público que vive endividado, porque sua mulher, D. Olímpia, mantém um padrão de vida muito acima do seu ordenado. E a grande lição que Rodrigo dá a Pacheco sobre o real funcionamento do crédito – afinal, “o melhor meio de estudar estas coisas, é pela experiência” (IDEM, p. 137) –, diz respeito à quitação das dívidas de Borges, livrando-o dos juros escorchantes cobrados por Macedo, o usurário da peça. Mais interessante para a linha do meu argumento é apontar a racionalização de que Rodrigo se vale para convencer Pacheco: a libertação de Borges desse peso é uma “bela ação”, que “honra” seu nome. Isso sem contar o arremate: “um amigo não empresta dinheiro unicamente; dá a sua experiência e os seus conselhos” (IDEM, p. 153-4). O campo semântico não engana: aqui nada indica que aquele potencial do crédito, universalista e burguês, esteja em funcionamento, pelo contrário. O bom *pater familias*, do alto da sua moral e da sua experiência, ao qual se acrescenta o capital necessário, é quem toma as rédeas da situação. Não é de se estranhar que, remediado Borges, Cristina, sua filha, esteja liberada para se casar com Hipólito, filho de Pacheco, criando mais um núcleo que lhe esteja agregado.

Florestan Fernandes (1976, p. 27, grifo no original) vislumbra duas fases no processo de “transição para uma *sociedade nacional*”, na qual o Estado, recém criado, possibilita o desenvolvimento dos “móveis capitalistas”. Na primeira fase, rompe-se com a “hegemonia da ‘aristocracia agrária’”; na segunda, novos grupos sociais emergem e dão suporte ao “espírito burguês”, o qual, conclui Florestan (IDEM, p. 29)

se volta, específica e concentradamente, contra o que havia de “arcaico” e “colonial” tanto na superfície quanto no âmago da ordem social patrimonialista. [...] Contra o “antigo regime”, assim percebido e concebido, o “espírito burguês” era espontânea e substancialmente revolucionário.

O que Alencar está tentando fazer nas suas comédias realistas é, exatamente, dar forma a esse espírito burguês, mas de modo a, mantendo-se em dia com as exigências do gênero importado, elidir a sua contradição com a lógica de funcionamento da nossa sociedade, marcada esta pela constante reafirmação das diferenças “nos indivíduos que a compunham, distinguindo-os, hierarquizando-os e forçando-os a manter vínculos pessoais” (MATTOS, 1987, p. 125).¹¹

Rodrigo e Eduardo, profissionais liberais, são os novos atores sociais que, voltando a Florestan (1976, p. 28), “não estavam enraizados nem eram tolhidos pelo código ético senhorial.” Sua função literária, contudo, difere da sua função social.

Embora ainda sejam jovens, não lhes cabe mais o polo da desordem,¹² cujas afrontas aos costumes e à tradição movimentavam e davam a graça do andamento dos romances e peças de Joaquim Manuel de Macedo. Num giro que não me parece ser exagerado chamar de radical, os jovens de Alencar, agora ajuizados, encarnam a razão e o bom senso; uma razão e um bom senso de naturezas diferentes, claro, mais em dia com as ideias avançadas. Sua finalidade deixa de ser a de espezinhar os mais velhos com suas inconseqüências, e passa a ser a de mostrar-lhes que alguns desses novos impulsos não trazem risco às formas tradicionais de mando.

Rearranjos estruturais a título de considerações finais

Ainda tratando das mudanças formais na literatura, Moretti se coloca uma pergunta: o que se passa com a antiga função quando a nova entra em vigor? A resposta: “O que acontece algumas vezes é que ela é abandonada discretamente. Mas o que acontece com mais frequência é que a antiga função permanece em circulação e pode facilmente se torna um genuíno empecilho estrutural” (MORETTI, 1996, p. 21). E no caso de Alencar? O que se passa quando ele, para reduzir a tensão dramática do enredo, superpõe à do protagonista a função de *raisonneur*? João Roberto Faria (2003, p. 20) nos dá uma boa entrada para aprofundarmos o problema:

Enquanto personagem que representa o profissional liberal em ascensão, o jovem médico que vive do seu trabalho numa sociedade que começa a se transformar, o bom filho de uma família honesta, Eduardo poderia ser uma das “criaturas reais” do Rio de Janeiro. Ele é verossímil e convincente. Mas ao dar-lhe a função de *raisonneur*, uma convenção teatral que vem de longe e que dramaturgos franceses como Dumas Filho e Augier atualizaram, Alencar prejudica o realismo com o qual procurou criá-lo.

A crítica de Faria se dirige mais especificamente à quebra da convenção e à perda do efeito realista, mas me parece que há ainda uma outra questão que se pode derivar daqui. O acúmulo de funções dificulta a formação de “eventos, ocorrências, acontecimentos, incidentes” (BENTLEY, 1991, p. 4), material de que são construídos os enredos. Por mais que Alencar pretenda pôr em cena uma comédia que se queria natural, o próprio gênero dramático exige a “*percepção de elementos de conflito*” (IDEM, IBIDEM). O problema existe, porque é como se o protagonista estivesse, ao mesmo tempo, dentro da ação – afinal, é ao seu redor que gira a história – e fora dela,

posição privilegiada de que se valem os *raisonneurs* para julgar o que está acontecendo, o que dificulta o encaminhamento da intriga.

Com a reorganização estrutural da peça, a pergunta que resta responder é: onde passa a residir tanto o polo dinamizador do enredo, quanto o lócus do impedimento amoroso, as duas principais molas do enredo romântico? Em *O crédito*, nos planos de Macedo e Oliveira, que exploram o amor, “essa confiança ilimitada”, para “dispor de uma massa de capital enorme” (ALENCAR, 1977, p. 103). E em *O demônio familiar*, nas maquinações do escravo Pedro, que manipula as ações e o sentimento de todos de modo a conseguir um casamento vantajoso para Eduardo, a fim de que possa se tornar cocheiro. Resumidamente, um e outro estão *fora do núcleo familiar*, que fica assim preservado de qualquer tensionamento interno.

Duas comparações com *Rosa*, de Macedo, podem nos ajudar a compreender o sentido dessa mudança. Primeiro, a usura, que é um tema caro à imaginação romântica. Faustino, publicista a soldo, é o antagonista de Juca nesse romance. Sua função na narrativa, embora mais lúdica, é análoga à de Macedo (personagem da peça de Alencar): “o casamento é um negócio, como tantos outros” (MACEDO, [1849], p. 223, t. I). Justino, contudo, não é o grande obstáculo à união de Juca e Rosa. Ele até cria uma rusga aqui, outra ali, mas não oferece resistência o suficiente. Esta vem do pai de Juca, Mariano, que contrariado com as irresponsabilidades do filho, resolve ir à cidade colocá-lo na linha. Ou seja, mais da mesma tensão intrafamiliar, acrescida do fato de que ainda há um desentendimento com Anastácio, tio de Rosa, cuja razão é a incivilidade de ambos. Ao atribuir, em *O crédito*, mais importância ao usurário e seu comparsa, Alencar consegue dinamizar o enredo sem esgarçar o núcleo familiar, que fica preservado. Note-se ainda que Pacheco pertence a uma classe de velhos de outra natureza, mais distinta e tolerante: “[...] eu sempre entendi que a escolha do marido pertence à mulher que deve viver com ele, e sofrê-lo” (ALENCAR, 1977, p. 125). Uma mudança que não deixa de ter suas consequências.

Um procedimento semelhante ocorre em *O demônio familiar*. Antes, uma passada de vista por Macedo. Em cena já comentada anteriormente, a que Rosa embarça o tio e manda uma carta para Juca na medida de um sapato, há um escravo como suporte da imoralidade:

O misero escravo tinha os olhos no chão, e não se animava a levantar o rosto.

– Ouve [diz Rosa]: d’aqui ha pouco te chamarei, e irás comprar-me calçado. Depois que o fizeres, correrás a procurar a mesma pessoa, que te deu aquella carta, e lhe entregarás a medida dos sapatos: essa

medida é a carta, que ousaste trazer-me, e que ha de parar outra vez na mão desse homem que se atreveu a escrever-me, ou na de meu pai para que sejas castigado.

O pagem retirou-se confundido [...] (MACEDO, [1849], p. 149, I).

Outra vez, acréscimo de importância a um elemento já existente é a solução encontrada por Alencar. Da passividade do escravo de *Rosa*, Pedro não herda nada. E a lista de imbróglios produzida pelas suas ações é impressionante: é ele quem troca as cartas de Eduardo, dando a amorosa à viúva rica (com quem Pedro queria que seu senhor se casasse) e uma outra, sarcástica, a Henriqueta, indispondo os apaixonados. Depois, descoberto seus ardis, mente para Azevedo, que havia noivado a desiludida Henriqueta, e Vasconcelos, pai da moça, de modo a desfazer o compromisso assumido entre ambos. Isso sem contar que é ele o responsável pela aproximação entre Alfredo e Carlota, o que faz por artifícios que marcam bem a distância do romance de Macedo:

CARLOTINHA – [...] Vim te chamar [a Pedro] porque mamã quer te perguntar donde sahio esta carta que deitaste no meu bolso. (*Tira a carta.*) [...] Chego na sala: vou metter a mão no bolso, encontro um papel; abro-o, e é uma carta de namoro!” (ALENCAR, 1858, p. 31).

Aqui D. Carlota não é, como Rosa, uma personagem ativa no processo de contestação do bom senso, pelo contrário. Ela é vítima dos ardis de Pedro, que é o verdadeiro agente desorganizador do enredo. Lembremos de uma frase que dá a dimensão da sua capacidade deliberativa: “Pedro sabe o que faz” (IDEM, p. 126)

Manutenção do obstáculo amoroso, sem o qual o próprio gênero comédia sai prejudicado, mas com uma reestruturação dos seus elementos determinantes. Da tensão entre o um jovem irrequieto e desordeiro e um velho tão irascível quanto supostamente sensato, nada resta. O jovem já é um homem formado, aqui entendido tanto no sentido acadêmico quanto no pessoal, e os velhos, mais urbanos. É um outro lado, fora desse núcleo mais civilizado – do lado de fora da “boa sociedade” –, onde residem os problemas: no capital e na escravidão; melhor, na face usurária do capital e na proximidade da escravidão doméstica. Como aponta Mattos, a distinção entre as noções de ordem e desordem é fundamental para a organização hierarquizada da sociedade imperial.

Tendiam quase todos a ver tais manifestações [de desordem] como uma *anarquia*, somente conjurável pela ação daqueles que eram o governo. E, ao assim proceder, não faziam senão legitimar o lugar que ocupavam e o papel que se reservavam (MATTOS, 1987, p. 121).

A reorganização proposta por Alencar, portanto, tem o mérito de preservar, em um só movimento, a estrutura hierarquizada da sociedade e a integridade da família. De fato, uma formalização literária que não poderia mesmo ser censurada pelos “homens os mais severos em termos de moralidade” (ALENCAR, 1965, p. 124).

Resta, contudo, uma ponta solta. Ficam legitimados o papel e o lugar dos moços, que se provam ajuizados o suficiente para assumir o “monopólio do discurso” (MATTOS, 1987, p. 185). Mas se os jovens são agora protagonistas e donos da razão, o que acontece com os mais velhos? Ao tomarem seu lugar, mostrando-lhes que a sociedade estava mudando, mas que esse processo não afetaria a família e a produção de agregados, que se manteriam inalterados, os novos protagonistas esvaziam a função social dos homens e mulheres de outros tempos. Quando, em *O crédito*, por exemplo, Julieta chama a mãe, D. Antônia, e lhe comunica que tem um mau pressentimento em relação ao seu casamento com Oliveira, que lhe havia pedido para conseguir, junto a seu pai, umas letras, tem como resposta:

O amor desculpa tudo, Julieta. Eu também fui moça como tu e amei; nós somos ordinariamente muito exigentes; queremos que o homem a quem amamos seja um herói, a nossa imaginação os engrandece tanto que depois quando o vemos de perto, na intimidade, o achamos pequeno (ALENCAR, 1858, p. 127).

Impecável do ponto de vista da defesa dos lugares comuns da moralidade romântica, mas equivocado se pensarmos no que exige dessa galeria de personagens, que é a de proteger as filhas, mais das vezes ingênuas, das perversões do mundo. “Tranquiliza o teu espírito, e acredita-me” (IDEM, p. 127), ela ainda diz à filha antes do ato se encerrar. Compare-se esse gesto com o de Eduardo, em *O demônio familiar*, no qual a tranquilidade que transmite à mãe é real, e teremos bem mais clara a dimensão da obsolescência dessa personagem.

Pacheco não é muito diferente. Ele não é só um capitalista que não entende de crédito, mas também um pai que não consegue colocar o filho nos eixos. Hipólito é o típico personagem de Macedo: um estudante de medicina vadio, que acorda tarde, dá ponto nas aulas e prefere

passar na Rua do Ouvidor, fumar o seu charuto no Desmarais, freqüentar os bailes e os teatros, namorar as viúvas, ajudar por ano uma operação, fazer visitas para dar consumo aos cartões com o

competente *d-r*, e meter de vez em quando na conversa uma palavra técnica para chamar a atenção (ALENCAR, 1977, p. 128).

E a resposta de Pacheco, quando ouve a argumentação extravagante do filho? “Se ele começa com as suas teorias, estamos perdidos. (*Senta-se.*)” (IDEM, p. 134). Cabe a Rodrigo converter Hipólito ao bom caminho, através dos seus discursos sobre a ética do trabalho. A imposição da ordem não é mais tarefa dos velhos.

Colocando de outra maneira, percebe-se sem maiores dificuldades que o núcleo dinâmico do enredo das peças e romances de Macedo – a inconsequência apaixonada do estudante *vs.* o arbítrio travestido de bom senso do velho roceiro – foi marginalizado pelo aparecimento de um novo elemento mediatizador, que agrega, de um, a juventude, e, de outro, o bom senso. Noutras palavras, uma vez estabilizada a hegemonia conservadora, “o tema da Ordem passou a ser secundário, sendo suplantado pelo da necessidade de difusão da Civilização” (MATTOS, 1987, p. 201). Não havia mais razão de localizar o conflito no centro da “boa sociedade”, seja nas estripulias da mocidade, movidas pela irresponsabilidade do novo século; seja na imposição do bom senso passadista dos mais velhos, o qual se realizava de maneira violenta e arbitrária.

Um deslocamento de ênfase, portanto, se fazia necessário. As novidades introduzidas numa sociedade tradicional, novidades morais e econômicas, não precisavam necessariamente desorganizar as hierarquias consolidadas. Fazia-se urgente apenas a entrada em cena de um novo porta-voz, mais maduro e ajuizado, capaz de demonstrar que o impulso civilizatório não interfere no bom andamento da sociedade. Pelo contrário, reforça-o naquilo que lhe é mais caro: a salvaguarda da família e a produção de dependentes. O alívio da tensão interna e o deslocamento da desordem para fora do núcleo da “boa sociedade” são ambos frutos de uma mesma inovação formal: a maturidade do jovem protagonista.

Referências

- ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: Typ. de Soares & Irmão, 1858.
- _____. *Verso e reverso: comédia em dois actos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.
- _____. O Marquês de Paraná: traços biográficos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 236, p. 255-274, jul.-set. 1957.
- _____. Como e porque sou dramaturgo. In: ALENCAR, José de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965, vol. I.
- _____. *O crédito*. In: ALENCAR, José de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 99-174, vol. II.

- ALONSO, Angela. *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obras*. Rio de Janeiro: Typ. Universal de Laemmert, 1855, vol. II.
- BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Applause Theatre Book, 1991.
- CASTRO, Alex. O escravo que Machado de Assis censurou e outros pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro. *Afro-Hispanic Review*, Nashville, v. 29, n. 2, p. 25-38, out. 2010.
- CHALHOUB, Sidney. “Paternalismo e escravidão em *Helena*”. In: CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 17-57.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1993.
- _____. “A comédia realista de José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *O demônio familiar: comédia em 4 atos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 7- 26.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- FREY, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Rosa*. Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier, s.d. [1849].
- _____. *Vicentina*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s.d. [1853].
- _____. *O fantasma branco*, Rio de Janeiro: Garnier, 1863.
- _____. *O moço loiro*. Paris: Livraria Garnier, 1942.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1987.
- MORETTI, Franco. *Modern Epic: The World System from Goethe to García Marquez*. Londres: Verso, 1996.
- _____. The Soul and the Harpy: Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography. In: MORETTI, Franco. *Signs Taken for Wonder: on the Sociology of Literary Forms*. Londres: Verso, 2005, p. 1-41.
- NABUCO, Joaquim. *Um estadista do império: Nabuco de Araujo, sua vida, suas opiniões e sua época*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. [1899].
- NOGUEIRA, Marco Aurélio. *O encontro de Joaquim Nabuco com a política: as desventuras do liberalismo*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SANTOS FILHO, Lycurgo de Castro. *História geral da medicina brasileira*. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1991.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Notas

¹ Alguns dos livros que consultei de Joaquim Manuel de Macedo e *Um estadista no Império*, de Joaquim Nabuco, não tem data de publicação. Cito-as com as datas da primeira edição entre colchetes.

² A formulação de Anastácio, um velho de *Rosa*, nos dá uma boa idéia dessa postura: “Tenho assim meu receio dellas [das luzes do século], respondeu o roceiro, porque sinto que vão queimando, com muito cousa má, muita cousa boa” (MACEDO, [1849], p. 14, I).

³ Como o gesto de submissão de Juca é uma estratégia, tem sua ambivalência. Conhecedor das estruturas de mando que legitimam as ações do pai, ele sabe que não seria pelo confronto aberto que conseguiria fazer valer para si um espaço próprio de decisão, que nesse caso é amorosa. Daí que sua submissão não deixe de ser política: é uma maneira de conseguir uma certa autonomia sem contestar a ordem

paternalista. Quem descreve muito bem, noutra contexto, o funcionamento dessa dinâmica, é Sidney Chalhoub (2003) em “Paternalismo e escravidão em *Helena*”.

⁴ Todas as traduções de obras estrangeiras foram feitas por mim.

⁵ Na verdade, um estudante de direito e não mais medicina, como os de Macedo. Pelo visto, uma especificidade que não faz muita diferença na caracterização do estudante como um tipo social desordeiro. No seu *História geral da medicina brasileira*, Lycurgo de Castro Santos Filho (1991) menciona, aqui e ali, fatos sobre a indisciplina do corpo discente da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. A agressividade dos estudantes era tamanha que se fazia “necessário atestado de bons costumes passado pelo Juiz de Paz da freguesia onde residia o candidato” (IDEM, p. 91) para que ele pudesse se matricular. Como dito, nada muito diferente do que acontecia na Academia de Direito de São Paulo, onde os estudantes “se prestavam a toda sorte de abusos e de escândalos, fatores que teriam forçado, logo nos primeiros anos de academia, o Ministro do Império Lino Coutinho, a expedir o aviso, de 05 de agosto de 1831, reclamando enérgico zelo quer por parte do corpo docente, quer por parte do corpo discente” (ADORNO, 1988, p. 110).

⁶ A título de exemplo, compare-se essa passagem com a felicidade de Juca, protagonista de Rosa, quando retorna para a corte depois de uma temporada na Bahia: “Este Rio de Janeiro, dizia elle; este Rio de Janeiro é o Paris da America!... as moças têm aqui um não sei que de bello e de gracioso, que de balde procura-se em qualquer outra parte: a agua da carioca tem o feitiço da formosura!” (MACEDO, [1849], p. 63, t. I).

⁷ Para citar outro escritor do período, Álvares de Azevedo (1855, p. 218, vol. II), de modo a deixar bem claro o alcance dessa tópica: “os estudantes são estudantes: para fallar mais claro: [...] os estudantes [são] vadios”.

⁸ A essa lista restrita pode-se acrescentar *As asas de um anjo* (1858). Analiso-a noutra momento da pesquisa por dois motivos em especial. Primeiro, a função literária do *raisonneur*, de que tratarei adiante, é desenvolvida de maneira habitual. Segundo, o que me interessa nela, quando lida ao lado de *Lucíola* (1862) e de *Expição* (1868), é constante reescrita do final.

⁹ Tampouco se pode negar que, num ambiente com de relativa liberdade de expressão como foi o Segundo Império brasileiro, o teatro foi mais vigiado do que o romance e a poesia. Alex Castro (2010) argumenta que isso tinha uma razão de ser. Os preços populares e o analfabetismo obscuro transformaram os palcos no lugar em que grande parcela da população tinha acesso a entretenimento – parcela que era vista, de modo geral, tanto como incapaz, quanto como perigosa. Daí o espírito civilizatório de que foi investido o teatro e a importância de uma função como a do *raisonneur*.

¹⁰ Se há um “grande tema da narrativa ficcional ‘realista’”, esse tema é, para Franco Moretti (2005, p. 34), o da “conciliação” (*compromise*).

¹¹ Na verdade, o próprio crédito, uma vez inserido na lógica patriarcal, que é a lógica do enredo da peça, perde o caráter nivelador e se torna um poderoso elemento distintivo. Numa de suas pregações, Rodrigo denuncia o alfaiate como “o ente mais perigoso da sociedade”, porque ele, “com sua tesoura e um pedaço de pano, nivela todos os indivíduos, e faz com que o homem de bem se confunda com o especulador” (ALENCAR, 1977, p.156). Nivelar, nessa passagem, volta à acepção pejorativa que a palavra possui em sociedades altamente hierarquizadas como a nossa. Uma das grandes conquistas moralizantes de Rodrigo é convencer a D. Olímpia a viver de acordo com a renda do marido, o que significa ir morar no Engenho Velho, andar de ônibus e costurar para fora. Sua regeneração passa, portanto, por uma hierarquização, que aceita livremente: “O bairro de S. Clemente é muito aristocrático, e não serve para mim que sou pobre.” (IDEM, p. 155.)

¹² Por sinal, há algo desse movimento – da desordem à ordem, da inconsequência à razão, que é típico da maturidade – na caracterização que Alencar (1957, p. 268, grifos meus) faz do Marquês de Paraná: “Aí [no seu último governo] revelou êle uma qualidade que todos lhe recusavam, a prudência; adquiriu-a talvez à custa de sacrifício e pela fôrça das circunstâncias; os tempos haviam mudado, e o parlamentar arrebatado de 1840, conservando a sua energia, transformara-se no ministro providente.” Do arrebatamento à prudência parece ser o paradigma da década de 1850, que Nabuco ([1899], p. 346, vol. I) formaliza de maneira sincrônica: “Durante esse ministério o Imperador, então na flor da idade, tinha chegado á madureza do espirito político.” Madureza na flor da idade capta com uma precisão impressionante o deslocamento formal das peças de Alencar.

Artigo recebido em 12/03/2015. Aprovado em 14/04/2015.