

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS**

**DOCTRINAÇÃO E MORALIDADE NOS TEATROS DE ANCHIETA E DE
ALENCAR: A QUESTÃO DO CASAMENTO**

LUCIANA DE SANTANA FERNANDES

João Pessoa
2010

LUCIANA DE SANTANA FERNANDES

**DOCTRINAÇÃO E MORALIDADE NOS TEATROS DE ANCHIETA E DE
ALENCAR: A QUESTÃO DO CASAMENTO**

Dissertação de Mestrado
submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da
Paraíba.

Orientadora: Profa. Dra.
Wilma Martins de Mendonça.

**João Pessoa
2010**

363d *Fernandes, Luciana de Santana.*

Doutrina e moralidade nos teatros de Anchieta e de Alencar: a questão do casamento / Luciana de Santana Fernandes. - - João Pessoa: [s.n.], 2010.

88f.

Orientadora: Wilma Martins de Mendonça.

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.

1.Teatro. 2.Casamento. 3.Sociedade.

FICHA DE APROVAÇÃO

Dissertação: Doutrinação e moralidade nos teatros de Anchieta e de Alencar: a questão do casamento, de Luciana de Santana Fernandes, defendida e aprovada no dia 30 de março de 2010, como condição para obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça – UFPB (orientadora)

Profa. Dra. Sandra Luna – UFPB (examinadora)

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira – UFPE (examinador)

Profa. Dra. Ana Paula Romão Ferreira de Souza – UFPB (suplente)

Dedicado às avós Cremilda e Nair (ambas *in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Deus por ter me formado e por me outorgar a oportunidade de chegar a este momento; aos meus queridos pais, Otávio e Maria Lucia Fernandes, e à minha irmã, Adriana Fernandes, por toda a dedicação e carinho com que cuidaram de mim e por todo apoio que me deram em todos os momentos de minha vida; a minha orientadora, Profa. Wilma Martins de Mendonça, por ter me acompanhado e orientado neste meu caminhar acadêmico; aos queridos amigos Giovana, Sávio e Moisés pelos momentos maravilhosos de descontração e estudo; ao amigo Nilson Cordeiro, que me ouviu e incentivou nos momentos mais difíceis; às amigas Nathassia e Mauriene, pela companhia, hospedagem e tudo quanto fizeram por mim; aos professores Aldo Lima, Lucila Nogueira e Angela Dionisio por acreditarem em mim desde o início da vida acadêmica.

RESUMO

O trabalho, **Doutrinação e moralidade nos teatros de Anchieta e de Alencar**: a questão do casamento, configura-se como um estudo das representações do matrimônio, no discurso teatral jesuítico do século XVI, período no qual o casamento europeu chega ao Brasil, e na dramaturgia brasileira do século XIX, em especial, no discurso romântico de José de Alencar. Para tanto, debruçamo-nos sobre o teatro alencariano, com privilégio da comédia **O que é o casamento?**, penúltima peça de Alencar, escrita em 1861 e encenada no Ginásio Dramático, em 1862. Tal escolha deveu-se ao fato de, como o próprio título revela, ser nesse texto que o romancista e dramaturgo melhor explicita a sua perspectiva de matrimônio: união sacrossanta e indissolúvel, nos moldes sacramentais da Igreja Católica Apostólica Romana. Adaptando ao contexto brasileiro o modelo do realismo francês, especialmente o de Alexandre Dumas Filho e Honoré de Balzac, José de Alencar elabora, dramaticamente, um painel da sociedade burguesa carioca, integrando às suas representações um tom moralista e conservador, em sintonia com as normas e concepções do Catolicismo, religião oficial do Brasil, como assinala a primeira Constituição Brasileira, outorgada por D. Pedro I, em 1824. Cientes de que a obra artística mantém uma relação dialética com a sociedade, não se podendo, pois, separá-la de seu momento histórico, nos ancoramos em uma perspectiva teórica interdisciplinar, conforme modelo estabelecido por Antonio Candido (2000), denominado *crítica integral*, pelo qual instituímos um diálogo com os discursos histórico, sociológico e antropológico, entre outras dicções das Humanidades.

PALAVRAS-CHAVES: Teatro. Casamento. Sociedade.

RESUMEN

El trabajo, **Doutrinação e moralidade nos teatros de Anchieta e de Alencar**: a questão do casamento, se configura como un estudio de las representaciones del matrimonio, en el discurso teatral jesuítico del siglo XVI, periodo que el casamiento europeo llega a Brasil y en la dramaturgia brasileña del siglo XIX, en especial, en el discurso romántico de José de Alencar. Así, hicimos una investigación sobre el teatro alencariano, con privilegio de la comedia **O que é o casamento?**, penúltima pieza de Alencar, escrita el 1861 y escenificada en el Ginásio Dramático el 1862. Esta elección se ha dado porque, como el propio título revela, es el texto que el romanticista y dramaturgo mejor explicita su perspectiva del matrimonio: unión sacrosanta e indisoluble, en los moldes sacramentales de la Iglesia Católica Apostólica Romana. Haciendo una adaptación al contexto brasileño el modelo del realismo francés, especialmente el realismo de Alexandre Dumas Filho y Honoré de Balzac, José de Alencar elabora, dramáticamente, un panel de la sociedad burguesa carioca, integrando a sus representaciones un tono moralista y conservador, en sintonía con las normas y concepciones del Catolicismo, religión oficial de Brasil, como señala la primera Constitución Brasileña, otorgada por D. Pedro I, el 1824. Docto de que la obra artística mantiene una relación dialéctica con la sociedad, donde no puede alejarse de su momento histórico, nos basamos en una perspectiva teórica interdisciplinario, conforme modelo establecido por Antonio Candido (2000), nombrado *crítica integral*, por lo cual instituímos un diálogo con los discursos históricos, sociológico y antropológico, entre otras dicciones de las Humanidades.

PALABRAS CLAVES: Teatro. Casamiento. Sociedad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I	
TEATRO E CASAMENTO NO BRASIL NOS PRIMEIROS SÉCULOS	
1. Realização e recepção iniciais do teatro europeu no Brasil.....	20
2. O casamento europeu no Brasil	36
CAPÍTULO II	
AS REPRESENTAÇÕES DO CASAMENTO EM ALENCAR	
1. Teatro e casamento em Alencar.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82

O casamento é o suplício de Prometeu [...] um homem atado ao rochedo da família com o coração devorado pelo tédio; uma criatura dividida em duas metades, que se contrariam a cada instante, porque estão ligadas.

José de Alencar

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Os grilhões do casamento são tão pesados
que se torna necessário para carregar com
eles duas pessoas, três e às vezes quatro!

Alexandre Dumas Filho

Não há neste mundo mais sagrado
sacerdócio do que seja o do pai de família,
ele assemelha-se ao Criador.

José de Alencar

O trabalho acadêmico, **Doutrinação e moralidade nos teatros de Anchieta e de Alencar**: a questão do casamento, se constitui como um estudo das representações do matrimônio no discurso teatral brasileiro, desde o século XVI e, mais especificamente, na fase de elaboração romântica, período inaugural das produções nacionais do artístico, em especial da discursividade dramática e literária, atividades a que os nossos autores, seguindo os modelos europeus, especialmente o francês, se dedicam duplamente, num processo de interdiscursividade em que os temas e os tratamentos pouco se diferenciam, interagindo no texto e no palco.

Exemplar dessa liberdade estética, no cenário europeu, se constitui a obra, **A dama das camélias**, de Alexandre Dumas Filho (1824-1895). Considerado o fundador da nova dramaturgia europeia, ou seja, do drama realista francês, de meados do século XIX, Dumas Filho publica, como texto romanesco, **A dama das camélias**, em 1848. Em 1849, desloca-a para o terreno discursivo teatral, encenando-a pela primeira vez, em 1852, em meio a um grande sucesso.

No ano seguinte, essa mesma **Dama das camélias** se instalaria, através de Giuseppe Verdi, no discurso musical da ópera, como pontua Otto Maria Carpeaux, em seu texto introdutório à tradução brasileira do romance de Dumas Filho. Segundo Carpeaux, essa transmutação textual se apresenta como a grande *inovação revolucionária* do realismo francês, ao mesmo tempo em que assinala algumas das raízes românticas desse realismo:

A ópera é gênero musical dos mais conservadores. Ali, o realismo foi uma inovação revolucionária. Mas em outros setores da arte o realismo já tinha conquistado o público [...] o libreto de La Traviata foi adaptação, para fins musicais, de uma vitoriosa peça de teatro, La Dame aux Camélias, de Alexandre Dumas Filho. Foi o romance La Dame aux Camélias, do mesmo Alexandre Dumas Filho, publicado em 1848, com sucesso sensacional [...] Na ópera ela [a dama das camélias] se chama Violetta Valery. Na peça e no romance de Dumas ela é chamada de Marguerite

Gautier [...] No romance e no drama de Dumas, e sobretudo na ópera de Verdi, ela morre não somente abandonada, mas também pobre [...] O romance *A Dama das Camélias* tem raízes românticas [...] Mas o romance também é uma das primeiras obras do realismo (CARPEAUX, 1980?, p. 23-26).

Aproveitando os ventos românticos da dissolução das fronteiras entre os gêneros, ou como assinala o poeta brasileiro, Manuel Bandeira, da franquia do *drama liberto da regra das três unidades* (1960, p. 134), os nossos escritores são, igualmente, poetas, romancistas, teatrólogos e críticos, atividades às quais se dedicam com igual empenho.

Como exemplares dessa polivalência escritural podemos destacar a obra de Joaquim Manuel de Macedo, oficialmente o primeiro romancista brasileiro, formada por vinte romances, dezoito peças teatrais e um livro de poesia; a de Gonçalves Dias, dramaturgo e poeta e, de forma mais particular, a de José de Alencar, formada por dezenove romances, nove peças teatrais, um livro de crônicas, além de seus textos críticos, suas polêmicas e uma autobiografia intelectual.

A maneira, os temas e a trajetória escritural de Alencar o aproxima do percurso de Alexandre Dumas Filho. Como o dramaturgo e romancista francês, José de Alencar também assegura a seus textos o trânsito livre entre os vários gêneros discursivos e teria, como Dumas Filho, uma obra transfigurada em ópera.

Em 1870, o músico romântico brasileiro, Carlos Gomes (1836-1896), estreia sua ópera **O guarani**, derivada do romance homônimo de Alencar, publicado desde 1857. Segundo Antonio Candido, o nosso nacionalismo literário, já consumado no teatro e no romance, se estendia à arte musical, numa migração de sucesso que revela tanto a viabilidade artística dos temas nacionais, quanto da mistura romântica dos gêneros:

O Guarani (1857), que teve grande êxito e se tornou dos mais lidos pelo público brasileiro, além de fornecer bem mais tarde o tema para o livreto da ópera do mesmo nome, composta pelo maior músico do tempo no Brasil, Antonio Carlos Gomes (1836-96), e estreada com êxito no Scala, de Milão, em 1870. O nacionalismo literário se completava assim pela música, que também absorvia as normas europeias (CANDIDO, 2004, p. 45).

Não obstante as similaridades verificadas nas trajetórias desses escritores, algumas particularidades entre Alencar e o dramaturgo francês se revelam, contudo, no que concerne aos pontos de partida, para as suas interpretações estético-sociais, dos grandes temas da época, como a questão do casamento e da prostituição.

Enquanto Dumas Filho parte do romance para o teatro, Alencar parte do teatro para o romance, como se deduz de sua cronologia estética. Em 1961, nosso escritor escreve **O que é o casamento?** e, só depois de um intervalo de catorze anos, publica **Senhora** (1975). Neste

romance, de retomada da temática matrimonial, Alencar, apesar das ambiguidades, procede a uma crítica azeda e cáustica do casamento burguês, mediado pelos interesses pecuniários, como bem apreende Antonio Candido:

Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro. Ao inventar a situação crua do esposo que se vende em contrato, mediante pagamento estipulado, o romancista desnuda as raízes da relação, isto é, faz uma análise socialmente radical, reduzindo o ato ao seu aspecto essencial de compra e venda (CANDIDO, 2000, p. 6).

De forma similar, o ponto de partida para a tematização da prostituição, ou da *mulher decaída*, também se iniciaria pelo discurso teatral em Alencar, mais precisamente, através da peça, **As asas de um anjo** (1858), cujo assunto *informaria e enformaria*, quatro anos mais tarde, o romance, **Lucíola** (1862). Essa diferença, contudo, não evitou, a Dumas Filho e a José de Alencar, a similaridade nos constrangimentos sofridos, quando das encenações de suas peças, conforme anotam Otto Maria Carpeaux e Flávio Aguiar:

La Dame aux Camélias, escrito em 1849, mas representada, em Paris, só em 1852, por causa das perturbações políticas da época e principalmente por causa das graves objeções da crítica. Um jornal parisiense tinha mesmo escrito: ‘Essa peça é a desgraça da época que a produziu’ [...] Talvez a censura preferisse proibir a peça. Mas não teria muito efeito. Pois o romance do qual o autor tinha tirado a obra dramática estava em todas as mãos. (CARPEAUX, 1985[?], p. 26).

Não foi o Conservatório que proibiu a peça de Alencar; foi a Polícia. Mas eram ambos braços da instituição censória; e o ato desta não deixou de encontrar eco naquele [...] Na sua defesa, Alencar diz que a única acusação possível (mas não cabível) à sua peça era a de imoral, já que as outras duas justificativas para qualquer proibição referente ao teatro, o ataque às autoridades constituídas e o desrespeito à religião, decididamente não se aplicaria no caso. Com esse pressuposto, bate na tecla da moralidade de sua peça e na de que o ato da polícia desrespeitava a instituição do Conservatório (AGUIAR, 1984, p. 135).

Nessa compreensão da escritura alencariana e do contexto brasileiro do qual ela se origina, elegemos como *corpus* de análise o discurso dramático de José de Alencar, **O que é o casamento?**, elaborado em 1861 e encenado pela primeira vez, em 1862, no Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, então capital do Império. Tal recorte deveu-se, essencialmente, ao fato de ser, nesse discurso, onde o autor melhor define e expressa a sua perspectiva de casamento, graças à centralidade da temática matrimonial, anunciada no próprio título, e comprovada, posteriormente, pelas nossas leituras.

A centralidade da peça teatral alencariana, desfrutada em nossa análise, não nos impede, entretanto, de recorremos ao texto romanesco de Alencar, **Senhora**, no intuito de

observar possíveis mudanças e/ou permanências no tratamento do assunto matrimonial, principalmente levando-se em consideração o hiato temporal que separa as representações matrimoniais de Alencar no texto dramático e no discurso romanesco.

Assunto privilegiado e recorrente nas dramaturgias e literaturas do mundo ocidental, a tematização do matrimônio adquiriria uma enorme visibilidade durante o romantismo, permanecendo, como grande tema, no teatro e no romance realista francês. Ícones do teatro e do romance realista francês dessa fase, Dumas Filho e Balzac se voltam, tanto em suas peças teatrais quanto em seus textos romanescos, para a temática do casamento, numa espécie de contínua migração temática, favorecida pelo então contexto artístico.

Assim, tematizam, em suas mais diversas elaborações, o casamento pela via da problematização, da denúncia, do questionamento da capitalização do amoroso, ainda influenciados pela atmosfera romântica, libertária e afirmadora da sensibilidade humana. Afastam-se, contudo, das idealizações e sentimentalismos caros ao romantismo, em suas tentativas de uma representação mais *realista* da sociedade, isto é, de elaboração de um tom mais cru e explícito nas representações das mazelas sociais europeias à época.

No Brasil, graças às especificidades históricas, esse período corresponderia à nossa fase romântica, propriamente dita, se caracterizando pela intensa e polivalente atividade de Alencar, empreendida através do diálogo com os discursos dramáticos e ficcionais, de Alexandre Dumas Filho e os de Honoré de Balzac (1779-1850).

Nesse explícito diálogo, que evidencia um enorme descompasso histórico-literário entre o nosso autor e os dramaturgos franceses, Alencar constrói sua obra teatral, como também a romanesca, como se afere das suas próprias palavras, em sua autobiografia literária, **Como e por que sou romancista** (1873) e das ponderações do crítico Flávio Aguiar, estudioso do teatro alencariano:

Gastei oito dias com *Grenadière*; porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo. A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance, qual mo havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar (ALENCAR, 1998, p. 43, grifo do autor).

Quando se dispôs a escrever para o teatro, empenhou-se [Alencar] com afinco no aprendizado. Tomou como mestre o que lhe parecia o melhor da época: Alexandre Dumas Filho, o fundador do autoproclamado *teatro realista francês* de meados do século XIX [...] Alencar, enquanto autor dramático, viveu um momento de clara ofensiva do chamado teatro nacional. Sua produção para o palco se deu principalmente nos fins da década de 50 e princípios da de 60, fase que, insuflados

pelos ventos do teatro realista francês [...] muitos autores nacionais se jogaram à tarefa de aumentar o repertório dramático (AGUIAR, 1984, p. 19; 23, grifos do autor).

Na verdade, o contexto histórico-escritural do romantismo europeu lega às artes ocidentais o sentimento de discordância entre arte e sociedade. Essa dissonância conduz os autores europeus a problematizar, ampla e duramente, as convenções matrimoniais, geralmente caracterizadas pelos traços mercantis, numa evidente desacordo com as normas matrimoniais dos cenários burgueses e aristocráticos da Europa.

A desarmonia com a sociabilidade vivida, o olhar perpassado pela historicidade, como também a intensa liberdade formal romântica, expressa pela mistura de gêneros, para citarmos apenas alguns aspectos, não apenas seriam retomados pelo realismo francês do século XIX, como, sobretudo, se projetariam como traços centrais da modernidade, a exemplo do sentimento de discórdia entre sociedade e arte, conforme reconhece Octavio Paz, em sua obra, **Os filhos do barro** (1972), na qual estabelece a arte romântica como a primeira e mais radical das revoluções poéticas:

A contradição entre história e poesia pertence a todas as sociedades, porém somente na idade moderna manifesta-se de modo mais explícito. O sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia [...] Foi a primeira e mais ousada das revoluções poéticas, a primeira a explorar os domínios subterrâneos do sonho, do pensamento inconsciente e do erotismo; a primeira, também, a fazer da nostalgia do passado uma estética e uma política (PAZ, 1984, p. 11; 63).

A exemplo dos escritores latino-americanos, os brasileiros, recém-saídos do sistema colonial, tomados, então, por um notável sentimento de nacionalidade, se ligam à sensibilidade romântica europeia, cujas concepções, programas e modelos propiciavam a tematização das particularidades nacionais.

Essa abertura romântica, aos países saídos de processos colonizatórios, seria aproveitada, sobremaneira, pelo pendor nacionalista que se confundiu, no Brasil, com o romantismo, segundo afirma Antonio Candido, estudioso da dramaturgia romântica e da literatura brasileira:

Então, o Romantismo apareceu aos poucos [escritores] como caminho favorável à expressão da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à Metrópole [...] associaram a isso a ideia do Romantismo, que no Brasil se confundiu em grande parte com nacionalismo [...] Nesse processo foi decisiva a conversão romântica de um grupo de jovens brasileiros residentes em Paris mais ou menos entre 1832 e 1838. Eles foram bem acolhidos por intelectuais e artistas franceses que

tinham vivido no Brasil e faziam parte do *Institut Historique*, onde puderam falar sobre a pátria (CANDIDO, 2004, p. 19-24).

Presença fundadora de nossa dramaturgia e do nosso discurso romanesco, José de Alencar é um entusiasta defensor da importação e da adequação, ao nosso cenário, das formas artísticas europeias. É, de fato, um estudioso da literatura europeia e admirador confesso da dramaturgia realista francesa, em especial do teatro de Dumas Filho, da qual é contemporâneo. Dela extrai, muitas vezes, a seiva de seu fazer dramático, para inseri-la em suas produções romântico-nacionalistas, ligando, assim, a nossa nascente dramaturgia à tradição europeia, conforme confessa o próprio Alencar, ao tratar da feitura de sua peça **As asas de um anjo**, encenada, e retirada do teatro pela polícia, em 1858:

O teatro estrangeiro iniciou esta escola, que tem sido aceita na cena brasileira; já falamos dos dramas que todos os dias se representam com o consentimento da Polícia, com a permissão do Conservatório, e com os aplausos do público. Vítor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a n' *A Dama das Camélias*; eu moralizei-a n' *As asas de um anjo*; o amor, que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina; eis a única diferença, não falando do que diz respeito à arte, que existe entre aqueles três tipos (ALENCAR, 1977a, p. 257).

Vê-se, assim, que José de Alencar e o nosso romantismo quebram a cadeia histórico-literária europeia, num descontínuo, ora buscando inspiração no já então passado artístico europeu, o romantismo, ora caminhando para as elaborações contemporâneas do teatro realista de Alexandre Dumas Filho e de Balzac. Esse movimento, realizado no âmbito do teatro, é recorrentemente aferido pelos críticos em suas leituras, a exemplo de Roberto Schwarz, que registra a filiação da personagem de **Senhora** (Aurélia) à estirpe das personagens balzaquianas, em seu texto, “A importação do romance e suas contradições em Alencar”:

As quatro etapas da história são chamadas *O Preço*, *Quitação*, *Posse*, *Resgate*. Como indica esse rigorismo na condução do conflito, enredo e figura são de linhagem balzaquiana [...] Aurélia é da família férrea e absoluta dos vingadores, alquimistas, usurários, artistas, ambiciosos etc., da *Comédia Humana*; como eles, agarra-se a uma questão – dessas que haviam cativado a imaginação do século (SCHWARZ, 1981, p. 39-40, grifos do autor).

Na verdade, esse *jeitinho* se deve, precisamente, a enorme necessidade brasileira, no contexto de nossa autonomia, de criação simbólica de nossas feições identitárias, que o romantismo facultava, através de suas inclinações nacionalistas e idealizantes, ao contrário do realismo, cuja linguagem dura e pouco inclinada às idealizações, não favorecia em nada essas

idealizações, como bem ponderam Lothar Hessel e Georges Raeders, referindo-se ao teatro alencariano e Elvya Ribeiro Pereira, voltada para a literatura, numa retomada da leitura de Brito Broca, crítico da obra de Alencar:

No terreno específico do teatro, foi ele [Alencar] entre os dramaturgos brasileiros do século XIX, um dos que acusaram mais nítida consciência sobre o papel do teatro na sociedade civilizada e na formação de um país jovem. Suas peças jamais parecem haver brotado de uma súbita e inidentificável inspiração; pelo contrário, apresentam-se como surgidas e amadurecidas após demorada escolha e meditação; carregam em si um elemento extrateatral engendrado por sua visão de homem político amante de sua terra. (HESSEL; RAEDERS, 1979, p. 132).

Brito Broca assinala o descompasso entre a literatura romântica de Alencar e os ideais literários realistas já em voga na Europa [...] Expõe-se aqui um dos grandes conflitos enfrentados por José de Alencar, ou seja, o de elevar a literatura brasileira aos patamares das europeias e, ao mesmo tempo, o de criar uma literatura de fundação, de caráter nacionalista. Priorizando o nacionalismo, Alencar adota estratégias românticas, uma vez que a estética realista pouco se prestaria, naquelas condições históricas, a criar uma imagem positiva da nação brasileira. Nada impede, contudo, que Alencar, fazendo uso de um malabarismo teórico de ocasião, tente uma aproximação com a literatura realista em voga na Europa (PEREIRA, 2000, p. 76-77).

O *malabarismo* de Alencar, assinalado por Elvya Pereira, não se resumiria tão somente aos aspectos de cronologia. Em seu texto, “As ideias fora de lugar” (1981), Roberto Schwarz se debruça sobre a adoção e a acomodação do ideário liberal europeu – centrado na *liberdade do trabalho*, na *igualdade perante a lei* – no ambiente brasileiro de então, marcado pela presença vexatória da escravidão e pela ideologia do favor, traços escandalosamente antagônicos às ideologias europeias. Desse descompasso, entre as ideias europeias e a vida nacional, resulta, segundo Roberto Schwarz, a montagem de uma *comédia ideológica*, como aponta, ironicamente o crítico:

Estávamos aquém da realidade a que se refere; éramos antes um fato moral, ‘impolítico e abominável’. Grande degradação [...] Cada um a seu modo, estes autores refletem a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu. Envergonhando a uns, irritando a outros, que insistem na sua hipocrisia, estas ideias – em que gregos e troianos não reconhecem o Brasil – são referências para todos. Sumariamente está montada uma comédia ideológica, *diferente da europeia* (SCHWARZ, 1981, p. 13-14, grifos do autor).

Recortado dos romances europeus, abasileirados em suas formas e ideologias, o ideário liberal europeu se aclimatava ao Brasil, afrontado pela realidade diária e ostensiva da escravidão. Essa ambivalência, própria às nações culturalmente dependentes, de acordo com Schwarz, não somente acompanha as nossas letras, como se constituiria como um *labirinto singular* para a nossa literatura, conforme se verifica abaixo:

Essa impropriedade de nosso pensamento [...] foi de fato uma presença assídua, atravessando e desequilibrando, até no detalhe, a vida ideológica do Segundo reinado. Frequentemente inflada, ou rasteira, ridícula ou crua, e só raramente justa no tom, a prosa literária do tempo é uma das muitas testemunhas [...] Para a literatura, como veremos, resulta daí um labirinto singular, uma espécie de oco dentro do oco [...] De dentro de seu atraso histórico, o país impunha ao romance burguês um quadro mais complexo [...] adotar o romance era acatar também a sua maneira de tratar as ideologias. Ora, como vimos que entre nós elas estão deslocadas, sem prejuízo de guardarem o nome e o prestígio originais, diferença que é involuntária, um efeito prático de nossa formação social (SCHWARZ, 1981, p. 14-19; 23-29).

Voltando-se, mais especificamente, para os descompassos ideológicos entre a obra de Alencar e as dos seus modelos europeus, Roberto Schwarz observa que essas combinações, metaforizadas como *desafinações*, deixam marcas profundas no acervo artístico alencariano. Orientado pela perspectiva dialética, Schwarz as compreende, contudo, como sinalizações das profundas contradições, que se originam da acomodação dos discursos simbólicos europeus às letras nacionais, como se afere abaixo:

Isso posto, é preciso reconhecer que a sua obra nunca é bem propriamente sucedida, e que tem sempre um quê descalibrado e, bem pesada a palavra, de bobagem. É interessante notar contudo que estes pontos fracos são, justamente, fortes noutra perspectiva. Não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de consequência. Assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à cor local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contrassenso. Pontos portanto que são críticos para a nossa literatura e a vida, manifestando os desacordos objetivos – as incongruências de ideologia – que resultavam do transplante do romance e da cultura europeia para cá (SCHWARZ, 1981, p. 31).

Compreendendo o Brasil como um lugar de *descontinuidade* e de *arbítrio cultural*, Schwarz reconhece que Alencar consegue dar respostas variadas e satisfatórias a essa situação, alcançando, por vezes, uma profundidade equivalente à complexidade de nossos impasses culturais.

Nesse entendimento, ressalta a importância da obra alencariana para a literatura brasileira, verdadeira fonte, *inventiva e brasileirizante*, de inspiração aos escritores já distanciados pelo tempo do romantismo, a exemplo dos modernistas brasileiros de 22 e de Guimarães Rosa, como se lê a seguir:

Escritor refletido e cheio de recurso, Alencar deu respostas variadas e muitas vezes profundas a esta situação. A sua obra é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo. De *Iracema*, alguma coisa veio até *Macunaima*; as andanças que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia índia e a História branca; alguma coisa do *Grande-Sertão* já existia em *Til*, no ritmo das façanhas de João Fera; nossa iconografia imaginária, das mocinhas, dos índios, das florestas, deve aos seus

livros muito de sua fixação social; e de modo mais geral, para não encompridar a lista, a desenvoltura inventiva e brasileirizante da prosa alencariana ainda agora capaz de inspirar (SCHWARZ, 1981, p. 31).

Endossando a perspectiva alencariana, esboçada por Roberto Schwarz, atentos à complexidade e aos impasses de nossa vida cultural, expressos, implícita ou explicitamente, em nossos mais distintos modelos discursivos, procederemos a leitura da peça **O que é o casamento?**, de José de Alencar.

Objetivando, de forma mais geral, observar os modos e as maneiras com as quais José de Alencar representa a instituição matrimonial, nos utilizaremos, na perspectiva da intratextualidade discursiva, do discurso romanesco alencariano, especificamente de **Senhora**, cuja temática se filia à da peça teatral.

Nesse romance, as celebrações matrimoniais se restringem, basicamente, aos jovens das camadas bem postas da sociedade burguesa, o que provoca um desacordo entre Alencar e os seus modelos europeus, de acordo com os estudos de **Senhora**, procedidos por Roberto Schwarz, que assinala a exclusão de personagens maduras, privilegiadas pelos franceses, especialmente por Balzac:

O registro sobe quando passamos ao círculo mundano, limitado aliás à mocidade casadura [...] E é esquisitíssimo que exclua os adultos [...] Em suma, o tom da moda é reservado à mocidade núbil e bem posta, de que é o ornamento, mas não a síntese da experiência social de uma classe [...] Este desacordo não existe no modelo (SCHWARZ, 1981, p. 33-37).

Nesse entendimento, e na busca de apreensão da organização estrutural do texto dramático de Alencar, recorreremos, sempre que necessário, à narrativa romanesca de Alencar, **Senhora**, intentando, concretamente, encontrar pistas e informações que ajudem a esclarecer o universo temático de **O que é o casamento?**.

De modo mais específico, intenta-se o exame dos movimentos dramáticos dessa peça, ou seja, a identificação dos momentos em que José de Alencar, em seu *malabarismo* estético, se encaminha pelas ideologias românticas, idealizando, portanto, as relações matrimoniais da burguesia, ou se faz acompanhar da crueza da representação realista, que invade a dramaturgia de seus grandes mestres.

Para a concretização desses intentos, nos utilizaremos da perspectiva teórica da *dualidade cultural brasileira*, esboçada por Antonio Candido, quando da publicação de seu livro, hoje, considerado texto clássico, **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, redigido entre os anos de 1945 e 1951. Essa visão, que direciona o olhar de Candido sobre o nosso *corpus* estético, mais notadamente os do romantismo, se constitui,

desde 1957, como elemento privilegiado das atividades críticas do autor, como se verifica nas continuadas reafirmações, procedidas por Candido:

Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas. Embora elas não ocorram isoladas, mas se combinem de modo vário a cada passo desde as primeiras manifestações, aquelas parecem dominar nas concepções neoclássicas, estas nas românticas, – o que convida, além dos motivos expostos abaixo, a dar realce aos respectivos períodos (CANDIDO, 1993, p. 23)

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos [...] Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão). A nossa literatura, tomando o termos tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação de obstáculos (CANDIDO, 2000, p. 109-110).

Vigilante ao nosso processo cultural, Antonio Candido enfatiza a necessidade de estudarmos a literatura brasileira, através de um tratamento particular que leve em conta seu processo formativo, ou seja, as relações que estabelece com literaturas outras, recomendando, para tanto, um método *histórico-estético*, com o qual ele organiza sua obra, destacando-o, como metodologia adequada à sua concepção dialética da dualidade brasileira, como ressalta em sua **Formação**:

Cada literatura requer um tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir. A sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais, mormente numa perspectiva histórica, como é o caso deste livro [...] Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético) (CANDIDO, 1993, p. 9-16).

Nesse método, Antonio Candido procede a uma verdadeira radiografia de nossa literatura, termo utilizado pelo crítico em sentido estrito e amplo, como vimos acima. Enquanto defini-lhe, em igualdade com a literatura latino-americana, como eminentemente interessada e reconhece-lhe o sentido e a função histórica, Candido vai descortinando as particularidades de nossos discursos literários, visivelmente compromissados e interessados na vivência social do nosso continente:

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexiste nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções

culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura [...] Este ponto de vista, aliás, é quase imposto pelo caráter da nossa literatura, sobretudo nos momentos estudados; se atentarmos bem, veremos que poucas têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo (CANDIDO, 1993, p.18-26)

Ao se reportar à importância do nacionalismo literário, considerado como *infuso* e metaforizado como *imaturidade*, Antonio Candido destaca a obra de Alencar como espelho dessa fase estética. Para o crítico, o compromisso com a nação nascente, assegurado no programa romântico, leva os nossos escritores a certo recuo no uso do recurso da imaginação, o que comprometeu a universalidade de algumas obras românticas, condenadas, hoje, ao esquecimento. Mas desse recuo derivou, também, uma escrita de qualidade que soube combinar o realismo e a fantasia, como a de José de Alencar; uma literatura animada por um profundo sentido histórico e comunicacional, conforme ressalta o crítico:

Depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los [...] Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar [...] Ao mesmo tempo, esta imaturidade, por vezes provinciana, deu à literatura sentido histórico e excepcional poder comunicativo, tornando-a língua geral de uma sociedade à busca do autoconhecimento (CANDIDO, 1993, p. 26-27)

A concepção teórica e metodológica de Antonio Candido, como de resto as suas ponderações acerca de nossa literatura, foram acolhidas com muita positividade tanto na América Latina¹, quanto no Brasil². Entre os intelectuais brasileiros, a aceitação das teses de Candido é quase unânime, sendo retomadas, utilizadas e analisadas por intelectuais das mais variadas áreas de conhecimento das ciências humanas e sociais.

Para citar apenas alguns exemplos de adesão à perspectiva de Antonio Candido, destacamos os críticos de teatro, em particular do drama alencariano, Décio de Almeida Prado e Flávio Aguiar, a quem recorremos neste trabalho. No terreno dos estudos literários, destacamos Roberto Schwarz, voltado para os estudos do romance alencariano, através de seus traços de combinações textuais, aspectos para os quais se voltará nossa leitura.

A notável e histórica aproximação teórica entre Antonio Candido e Roberto Schwarz torna esses dois intelectuais representantes da perspectiva crítica da dualidade cultural

¹ Ver a obra, **História e literatura**: homenagem a Antonio Candido, publicada em 2003.

² No Brasil, as obras-homenagens a Antonio Candido se avolumam. Ver, especialmente, **Esboço de uma figura**: homenagem a Antonio Candido (1979); **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido (1992); **Antonio Candido**: a palavra empenhada (1994); **Bibliografia de Antonio Candido**, 2 v. (2002).

brasileira, igualmente respeitados, como indica a publicação da obra, **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade, segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz (1992), do filósofo e pesquisador cultural, Paulo Eduardo Arantes.

Na sociologia, a aceitação dos pressupostos de Antonio Candido também é notória. A presença desses pressupostos, nas mais distintas elaborações desse campo de pesquisa, atesta o diálogo estabelecido entre os sociólogos brasileiros e Candido, como ratifica a publicação do livro de Custódia Selma Sena, **Interpretações dualistas do Brasil** (2003). Neste, a socióloga goiana confirma a importância das concepções de Candido para a literatura e a sociologia, como se verifica de suas palavras introdutórias:

No Brasil, o primeiro estudioso a definir a dualidade como uma característica estrutural da imaginação social brasileira foi Antonio Candido, e o nosso trabalho se inspira diretamente em sua concepção da relação entre o localismo e o cosmopolitismo [...] Com base nas reflexões de Antonio Candido, discutimos as relações entre a literatura e as ciências sociais, mostrando as continuidades e as discontinuidades entre essas duas formas de conhecimento através da mediação de um gênero literário e de um tema: o gênero e o ensaio histórico-sociológico e o tema a representação dualista do Brasil (SENA, 2003, p. 9-11).

O importante papel desempenhado pela história e pela sociologia, no método de Antonio Candido, não significa a redução do objeto estético aos seus aspectos histórico-sociais. Significa, sim, uma visão dialética acerca da relação entre forma e conteúdo, que se processa no produto estético, segundo ressalta em “Crítica e Sociologia”, texto no qual reafirma as suas convicções teórico-metodológicas, empreendendo uma abordagem histórico-social, do percurso crítico no Brasil.

Apontando para a tendência, em nossa crítica, de ora privilegiar o conteúdo da obra em detrimento de seus aspectos organizadores (século XIX), ora o de valorizar e reconhecer no texto literário apenas os seus aspectos formais, como se verifica no século XX, Antonio Candido reafirma a especificidade das linguagens do artístico, a autonomia da obra de arte, lhe reconhecendo a estrutura virtualmente independente:

Hoje, sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (CANDIDO, 2000, p. 4).

Nessa rejeição às perspectivas dicotômicas que estruturam nossa crítica no passado, o crítico indica um olhar dialético para o estudo da relação entre arte e sociedade. Procurando

precisar melhor as linhas-mestras de sua abordagem, Candido define o papel e o lugar que o dado extratextual desempenha e ocupa no texto artístico: o de agente de estruturação da obra, um dado do tecido textual, portanto:

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa não como causa ou significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* [...] É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos (CANDIDO, 2000, p. 4-5, grifos do autor).

Nessa conduta crítica, Antonio Candido se volta para o contexto da fundação de nosso discurso estético, consequentemente para o enorme desafio e as profundas dificuldades enfrentadas pelos nossos escritores, no processo de importação e abasileiramento das formas artísticas e das ideologias europeias. Assim, Candido incide sobre a questão central que angustia José de Alencar em seus afazeres artísticos: a combinação das ideias europeias ao contexto nacional, ou do ponto de partida de seu malabarismo textual, conforme sugere o seu discurso do dramaturgo³:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que se molde a língua civilizada quanto possa [...] Todo este ímprobo trabalho que às vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? (ALENCAR, 2004, p. 101).

Em seu exame do processo escritural, de acomodação recíproca entre o mundo europeu e o nosso universo romântico, Antonio Candido detecta três estratégias textuais, que norteiam o trabalho de tradução de nossos autores, às quais denominará de *transposição*, *substituição* e *invenção*:

É possível dizer que o relacionamento da literatura brasileira do Romantismo com as literaturas matrizes da Europa pode ser sugerido por meio do estudo de três processos explícitos na fatura dos textos, que podem ser denominados, de maneira aproximativa – *transposição*, *substituição* e *invenção* (CANDIDO, 2004, p. 87, grifos do autor).

Segundo o crítico, a técnica da *transposição*, considerada mais simples, consiste em importar as expressões, conceitos, imagens; enfim, formas e ideias europeias, num processo de apropriação, *perfeitamente legítimo*, como ressalta o crítico (2004, p. 87).

³ Ver o trabalho, “A tradução na língua da nação”, de Wilma Martins de Mendonça e Mauriene Freitas, 2009, p. 98-101.

O segundo mecanismo, o da *substituição*, considerado, linguística e artisticamente, como mais complexo e profundo, consiste na substituição de terminologias, entidades, especificidades da literatura europeia, por elementos nacionais capazes de desempenharem os mesmos papéis, como demonstra Antonio Candido através da prosa literária de Alencar:

Nele, o escritor põe de lado a terminologia, as entidades, as situações da literatura europeia e os substitui por outros, claramente locais, a fim de que desempenhem o mesmo papel. Por exemplo: substituem o cavaleiro pelo índio, o fidalgo pelo fazendeiro, o torneio pela vaquejada, como se pode ver em O sertanejo de José de Alencar (CANDIDO, 2004, p. 88-89).

Em relação ao terceiro processo – o da *invenção* – este consiste, pois, na criação de variantes originais, criadas a partir do acervo europeu. Para Candido, na conjugação dessas três estratégias, reside a *originalidade* artística e cultural brasileira. Residem, também, os modos inaugurais com os quais adquirimos consciência própria e nos definimos, em meio ao mundo ocidental:

Foi, portanto, por meios de empréstimos ininterruptos que nos formamos, definimos a nossa diferença relativa e conquistamos consciência própria. Os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a *originalidade*, que no caso é a maneira de incluir em contexto novo os elementos que vem de outro (CANDIDO, 2004, p. 92, grifo do autor).

Partindo desse entendimento, o trabalho, **Doutrinação e moralidade nos teatros de Anchieta e de Alencar**: a questão do casamento, se propõe como uma análise do discurso dramático alencariano, através do método *histórico e estético*, modelo interpretativo proposto por Antonio Candido, que compreende o dado artístico como produto social, assimilando os traços sociais da obra como elemento estético.

Orientado, dialeticamente, por uma visão histórico-social do produto estético, o método de Candido também é conhecido como “crítica integral”, graças ao seu esforço de apreensão dos significados e dos aspectos estruturalizantes do objeto estético, propiciadores, como reforça o crítico, de uma leitura mais próxima e, portanto, pertinente e coerente à obra:

A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel [...] Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente (CANDIDO, 2000, p. 5-7).

No intuito de atingir os objetivos demarcados, estruturamos nossa leitura em dois momentos. No primeiro, denominado de “Teatro e casamento no Brasil”, nos voltaremos para o contexto do século XVI, mais especificamente para a segunda metade desse século, que se

caracteriza pelo desembarque dos jesuítas da Companhia de Jesus. Esse fato, que se constitui como marco inicial da colonização portuguesa em nosso solo, também assinala o surgimento das primeiras encenações teatrais no Brasil e da divulgação, e posterior imposição, do matrimônio ocidental.

Transplantadas da experiência religiosa do catolicismo europeu, essas encenações sofreriam, no Brasil, marcadas alterações, tanto na temática, quanto no palco de exibição, ou na forma discursiva, ou mesmo no papel que aqui desempenham. Adaptadas à discursividade jesuítica, de conversão religiosa e linguística indígena, essas encenações se transformam em instrumentos de sonegação cultural de nossos indígenas, principalmente de seus sistemas do sagrado e do linguístico, vistos de forma relacional, como observa Silviano Santiago.

Instituir o nome de Deus equivale a impor o código linguístico no qual seu nome circula em evidente transparência. Colocar junto não só a representação religiosa como a língua europeia: tal foi o trabalho a que se dedicaram os jesuítas e os conquistadores a partir da segunda metade do século XVI no Brasil. (SANTIAGO, 2000, p. 13).

Dessa forma, buscaremos situar, historicamente, tanto o aparecimento das primeiras encenações do teatro religioso europeu, quanto o das celebrações do casamento cristão no Brasil. Para tanto nos reportaremos aos textos dos jesuítas – seus autos, sermões e, principalmente as epístolas que narram as atividades jesuíticas – como também dos relatos de viagem dos conquistadores e viajantes quinhentistas.

A leitura desses textos será orientada pela concepção sistêmica e articulada da literatura brasileira, elaborada por Antonio Candido. Consciente das nossas especificidades escriturais, impostas pela nossa história, Candido encara a literatura brasileira como uma articulação triangular, de certa continuidade, entre *autor-obra-público*. Assim, distingue as nossas elaborações do artístico em dois campos: o das *manifestações literárias* e o da *literatura* propriamente dita, como se observa a seguir:

Convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens) certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uma aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico (CANDIDO, 1993, p. 23).

Nessa compreensão, embora Antonio Candido reconheça a importância dos autos anchietanos, dos sermões e das epístolas jesuíticas, como também das crônicas dos viajantes e dos colonizadores à nossa discursividade cultural, à nossa própria formação, portanto, por outro lado, reconhece, também, que esses discursos não integram um sistema articulado, não se constituindo, dessa forma, como textos literários e/ou teatrais, no sentido restrito do termo, mas como *manifestações*, de caráter literário e/ou teatral.

Tal perspectiva seria retomada pelos críticos da dramaturgia brasileira, à exemplo de Décio de Almeida Prado. Num caminho de endosso às ponderações de Candido, Prado também encararia a discursividade dramática de nosso país como um sistema, negando aos autos anchietanos e às encenações jesuíticas, o estatuto de teatro, conforme se pode verificar nas passagens, abaixo ordenadas, de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, respectivamente:

No sentido amplo, houve literatura entre nós desde o século XVI; ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro [...] Mas elas não são representativas de um sistema [artístico] significando quando muito o seu esboço. São manifestações literárias, como as que encontramos, no Brasil, em graus variáveis de isolamento e articulação, no período formativo inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII (CANDIDO, 1993, p. 15, 24).

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a independência, na terceira década do século XIX (PRADO, 1993, p. 15).

Para esse exame, nos utilizamos das obras, **Teatro de Anchieta** (1977), coletânea dos autos anchietanos, organizada e interpretada pelo Padre Armando Cardoso; das **Cartas jesuíticas**: volume 1 (1549-1560); e volume 3 (1554-1597). No primeiro volume, se encontram as cartas redigidas pelo Padre Manoel da Nóbrega, que chega ao Brasil na comitiva do primeiro Governador Geral, Tomé de Sousa, em 1549; e no volume 3, estão transcritas as epístolas de José de Anchieta, que desembarca, na Bahia, em 1553, se tornando, posteriormente, o dramaturgo mais importante da Companhia de Jesus, no Brasil.

Pelas informações contidas sobre a ação desses jesuítas, a leitura dos relatos de viagem também se tornou obrigatória. Entre eles, destacamos as memórias brasileiras do também jesuíta, Padre Fernão Cardim – **Tratado da terra e gente do Brasil**, redigidas no século XVI e as do frade capuchinho, Claude d'Abbeville, **História da missão dos padres capuchinhos**

na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas, publicadas em Paris, em 1614, e reproduzidas no Brasil apenas em 1922, por iniciativa do escritor Paulo Prado.

Convém salientar que a inclusão da obra de Claude d'Abbeville, integrante da armada da França que tentava, pela segunda vez, ocupar a terra brasileira, esteve no Maranhão, durante a última fase da conquista portuguesa, se deve ao fato deste autor abrir, incontestavelmente, um maior espaço às manifestações dos sentimentos indígenas, no enfrentamento à catequese e colonização europeia, apesar do etnocentrismo comum que caracteriza as obras europeias dessa fase histórica do Brasil.

Para o entendimento dessa fase de ação catequética e dos escritos jesuíticos, nos utilizamos, sobretudo, dos trabalhos teóricos de Silviano Santiago, especialmente de sua obra, **Uma literatura nos trópicos** (1978) e do trabalho, **Memórias de nós: o discurso possível e o silêncio tupinambá nos relatos de viagem no século XVI** (2002), de Wilma Martins de Mendonça (2002).

Num segundo momento, nos voltaremos para o século XIX, período marcado pela nossa emancipação política de Portugal, pela aclimação do romantismo no Brasil e pela elaboração alencariana. Diferenciando-se do contexto da conquista e da colonização, agora é o próprio intelectual brasileiro, no caso José de Alencar, que “importa” e “traduz” as concepções artísticas e ideológicas européias para a recente nação, através de uma dualidade estética, em que conjuga a concepção romântico-nacionalista brasileira e a estética realista francesa que, na Europa, se confrontavam.

Mediados por esse entendimento, nos debruçaremos sobre a acomodação e a adequação da estética dramática europeia ao ambiente nacional, em seus conteúdos e modalidades estéticas, tarefa a que o dramaturgo e romancista, José de Alencar, se dedica com afinco e de forma consequente.

Assim, procederemos à leitura das representações do casamento, na peça alencariana, recortada para análise. Para a nossa leitura, contamos com os estudos de Flávio Aguiar, principalmente os de sua obra, **A comédia nacional no teatro de José de Alencar** (1984); e com os vários textos de crítica dramática, de Décio de Almeida Prado.

Além dessas leituras sobre o drama no Brasil – mais restritivamente, em José de Alencar – nos apoiamos, também, nos textos de Antonio Candido e Roberto Schwarz, que além de nos emprestarem os seus modos analíticos, nos oferecem, também, os seus textos analíticos sobre a obra do Alencar romancista.

No que se refere à temática abordada, recorreremos, inicialmente, às interpretações estéticas dos realistas franceses, Balzac e Dumas Filho, sabidamente espelhos, às vezes

distorcidos, de José de Alencar. Posteriormente, nos dedicamos à leitura sobre o casamento da Igreja católica, através da obra da teóloga alemã, Uta Ranke-Heinemann, **Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja católica** (1988), e do dicionário de Jean Mathieu-Rosay, **Dicionário do cristianismo** (1990), ambos voltados para o casamento cristão do catolicismo, especialmente após as determinações religiosas e dos disciplinamentos do matrimônio, operados pelo Concílio de Trento.

A essas interpretações, de cunho mais estético e teológico do casamento, combinamos a leitura das interpretações sociológicas, de olhar mais feminista, como as de Simone de Beauvoir, **O segundo sexo** (1949), ou próxima a essa visão, a exemplo do livro citado na obra de Beauvoir, **O matrimônio moderno** (1926), do psicólogo e colaborador de Freud até 1910, Wilhelm Stekel; e também o livro do também sociólogo Pierre Bourdieu, **A dominação masculina**, de publicação mais recente (1998).

C A P Í T U L O I

TEATRO E CASAMENTO NO BRASIL NOS PRIMEIROS SÉCULOS

REALIZAÇÃO E RECEPÇÃO INICIAIS DO TEATRO NO BRASIL

Índio gostou, teatro branco, do caralho.
Mário Juruna – Cacique Xavante

O TEATRO DA CRISTIANIZAÇÃO

Histórica e artisticamente, o teatro europeu, em sua vertente religiosa, de cunho cristão-católico, chega ao Brasil, na segunda metade do século XVI, período inicial da conquista e da colonização portuguesas, propriamente ditas, assinalado pela chegada do primeiro governador-geral, Tomé de Souza, em 1549, e da fundação da cidade de Salvador, tornada sede do poder lusitano.

Além de soldados, funcionários reais, degredados e aventureiros, Tomé de Souza traz, em sua comitiva colonizatória e cristianizadora, os primeiros jesuítas da Companhia de Jesus, chefiados então pelo Padre Manuel da Nóbrega. Oficialmente, o primeiro Provincial do Brasil, Nóbrega se instala, juntamente com a comitiva real, na cidade recém-fundada, uma verdadeira *fortaleza* que, por um lado, sinaliza para as intenções guerreiras de Portugal e, por outro, para a resistência dos nossos índios, como observa Wilma Martins de Mendonça:

Chegando à Bahia, aos vinte e nove dias do mês de maio de 1549, com seiscentos soldados, quatrocentos degredados e algumas famílias portuguesas, Tomé de Sousa se apressa no aviamento das resoluções reais. Funda a cidade de Salvador, na verdade uma fortaleza, ícone revelador não apenas da intenção lusitana em se implantar em terras brasileiras, pelo uso da força bélica e da ação repressiva da Igreja, como também do temor português face aos Tupinambá [...] que, continuamente, não cessavam de lutar em defesa de suas terras e contra a presença lusitana em seu solo, como se pode deduzir dos recorrentes socorros reais à cidadela de São Salvador (MENDONÇA, 2002, p. 175).

A presença dos jesuítas na comitiva de Tomé de Souza explicita a íntima ligação entre o Império português e a Igreja. Assinala, também, o importante papel desempenhado por esses religiosos no processo da conquista e da colonização do Brasil, conforme pontua, em seu texto histórico, Laura de Mello e Souza vendo os jesuítas como os ideólogos do imperialismo português no século XVI:

Tornou-se lugar comum afirmar que a religião forneceu os mecanismos ideológicos justificatórios da conquista e da colonização da América, encobrindo e escamoteando as atrocidades cometidas em nome da fé. É incontestável que assim foi [...] A fé não se apresentava isolada da empresa ultramarina: propagava-se a fé, mas colonizava-se também. As caravelas portuguesas eram de Deus, nelas navegavam juntos missionários e soldados (SOUZA, 1986, p. 32-33).

Ordem religiosa do cristianismo católico, a Companhia de Jesus foi fundada por Inácio de Loyola, em 1534, treze anos após a excomunhão do Monge Martinho Lutero e da consequente divisão religiosa europeia. Surgida em pleno contexto das divergências religiosas na Europa, a Companhia de Jesus desempenharia um importante papel no universo religioso de seu tempo, atuando, expressivamente, ao lado do poder papal.

Nessa vinculação, marcada pela obediência irrestrita, a Companhia de Jesus atuaria na reforma da própria Igreja Católica que buscaria, através do Concílio de Trento (1545-1563), resgatar a fé e a credibilidade já abaladas pela Reforma Protestante, como comenta Jean Mathieu-Rosay, ao se debruçar sobre a origem e as concepções da Companhia de Jesus:

Os Jesuítas nasceram de um pequeno grupo de amigos, sete estudantes de Paris [...] puseram-se à disposição do papa Paulo III em novembro de 1538. Assim conceberam a ideia de uma ordem religiosa diretamente vinculada ao papa por um voto especial de obediência [...] A Companhia de Jesus correspondia manifestamente às necessidades da época [...] Orientada para o ensino, deu margem a que surgissem em suas fileiras numerosos sábios [...] As missões em terras distantes constituíam outro aspecto de seu apostolado (MATHIEU-ROSA, 1992, p.185).

Pertencente à nobreza europeia e educado pela Universidade da França, Inácio de Loyola iniciaria sua vida religiosa próximo das ideias da “Devotio Moderna”, filosofia surgida no século XIV, que pregava um cristianismo centrado na simplicidade, sem grandes experiências ou especulações místicas ou teológicas, se guiando pela imitação da vida de Cristo.

Esses ideais são divulgados pelos incunábulos, livros impressos até 1500, como o *Vita Cristi* e *Imitação de Cristo*, este último considerado como a obra mais típica da “Devotio Moderna”, conforme registra Leandro Karnal, autor da obra *Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI* (1998), que se volta para a grande importância dessa visão teológica, detectando a ligação da “Devotio”, a movimentos anteriores e posteriores ao seu próprio contexto:

A “Devotio” pode ser encarada como uma reação ao pessimismo que acompanhou o século XIV (Peste Negra e Cisma do Ocidente). Com ênfase na espiritualidade prática, uma liturgia sem fausto e na volta às fontes cristãs, a “Devotio Moderna” é o mais influente movimento espiritual da Igreja do final da Idade Média. A obra mais típica desta “Devotio Moderna” foi, sem dúvida, a *Imitação de Cristo* [...] apresentamos um Cristianismo ascético e prático, próximo até de tendências anteriores como o

franciscanismo e posteriores, como o calvinismo e o jansenismo (KARNAL, 1998, p. 46, grifos do autor).

Leituras iniciais de Inácio de Loyola, as obras **Vita Christi** e **Imitação de Cristo** emprestam, ao fundador da Companhia de Jesus, o método de ordenação para os seus **Exercícios Espirituais**, como ressalta Leandro Karnal (1998, p. 46). A essas leituras, Loyola acrescentaria a curiosidade pelas artes sacras da Idade Média, mais especialmente pelo teatro.

Nesse interesse pelo cênico, Loyola transformaria a arte teatral em expressão máxima de sua espiritualidade e, conseqüentemente, da Companhia de Jesus, transformada, por sua vez, na *produtora cênica* da Contrarreforma. Nessa atuação, os jesuítas terminariam por favorecer o resurgimento do teatro religioso, nos séculos XVI e XVII, como verifica Karnal:

O mesmo adepto da “Devotio Moderna” incentiva o teatro na Companhia, a ponto de ter se tornado a grande “produtora cênica” da Contrarreforma [...] *O teatro tornou-se, assim, uma das formas mais representativas da espiritualidade inaciana. O renascimento do teatro religioso nos séculos XVI e XVII está associado à ação dos jesuítas* (KARNAL, 1998, p. 50, grifos nossos).

Vista e utilizada de forma pragmática, como reforço à prática meditativa e à conquista espiritual dos chamados povos bárbaros, a arte teatral da Companhia de Jesus, de caráter *crístocêntrico*, alcançaria, por meio de seus missionários, as mais variadas humanidades, tanto no Oriente, quanto no Ocidente, num processo de divulgação e imposição dos preceitos do cristianismo católico, conforme anota, mais uma vez, Leandro Karnal, ao se debruçar sobre o tratamento dispensado à arte teatral, pelos seguidores de Loyola:

O tratamento que a Companhia dispensou à arte encontra suas raízes na postura de Inácio. Assim, o uso de imagens sensoriais não era um deleite místico para o basco, mais um meio eficiente de atingir seus objetivos. Mais, o apoio visual através de gravuras, estátuas ou outras imagens poderia reforçar a habilidade meditativa. Esta prática atingiu toda a Companhia, sendo recomendada por outros jesuítas [...] Junto com os missionários, as obras teatrais viajavam. Encontramos representações teatrais jesuíticas até na Índia e no Japão dos séculos XVI e XVII. Em geral, tal como no Brasil, representam princípios básicos do Cristianismo: a Criação, Queda, Redenção do Homem, etc. (KARNAL, 1998, p. 50-51).

No caso do Brasil, não obstante termos conhecimento de que os primeiros jesuítas já procediam a encenações de autos, e, antes deles, os franciscanos, reconhecemos, contudo, que só podemos falar do teatro religioso inaciano, a partir das continuadas elaborações e encenações de José de Anchieta, iniciadas com o auto **A pregação universal**, cuja data de encenação ainda é marcada pela inconclusão, apesar do relato do próprio Anchieta, e os de

Quirício Caxa, confidente e biógrafo de dramaturgo inaciano e do Padre Pero Rodrigues, provincial à época da morte de José de Anchieta.

Elaborada por solicitação do Padre Manuel da Nóbrega, **A pregação universal** seria encenada, inicialmente, em Piratiniga, também a pedido de Nóbrega, provavelmente em 1561, como defende Armando Cardoso, enquanto ressalta o fato *extraordinário* – a estiagem de uma chuva intensa, durante as três horas de duração da encenação – ocorrido durante a apresentação do primeiro auto de Anchieta, em São Vicente:

São três as narrativas contemporâneas que nos falam deste fato inicial do teatro anchietano [...] Os três dão a Nóbrega a iniciativa da ideia: feitura de um auto de devoção [...] Os três dizem que para isso ele recorreu a um irmão, (Anchieta, explicitam Caxa e Rodrigues). Os três significam que agradou inteiramente esse espetáculo e por isso se repetiu por toda a costa com grande fruto espiritual. Os três narram que numa das representações, a de São Vicente, se deu o fato extraordinário da suspensão da chuva pelas três horas que durou a peça. Não se põem datas em nenhuma das três narrações. Como as três chamam a Anchieta de irmão, o fato ter-se-ia dado antes de 1565; e, como vimos, mais provavelmente em fins de 1561 (CARDOSO, 1977, p. 59-60).

Desembarcado em companhia do então segundo governador geral, D. Duarte da Costa, em julho de 1553, a chegada de José de Anchieta reforçaria os trabalhos dos irmãos inacianos, instalados em terras brasileiras desde 1549. No Brasil, Anchieta viveria até os últimos dias de sua vida, em plena atividade teatral, não obstante já muito enfermo.

Disciplinado pelos rigores das milícias do Padre Loyola, às quais se alistara desde os dezessete anos, época em que havia concluído, em Coimbra, o Curso de Letras, José de Anchieta se dedicaria, com determinação e afinco, ao trabalho da conversão dos gentios brasileiros ao poder dos reis portugueses e à religiosidade europeia, utilizando-se, principalmente, da arte teatral, sem descuidar, com isso, dos outros tipos de artes.

Valendo-se das recomendações de Loyola, José de Anchieta encara o teatro religioso como o instrumental artístico privilegiado de sua catequese. A este instrumental alia a arte poética – em suas formas líricas e épicas – a arte musical, a arte coreográfica, a oratória, a arte da decoração e até mesmo a linguística, no intuito de asseverar a cristianização indígena.

Nessa diversidade textual, José de Anchieta compõe autos, poemas, gestas, sermões, textos epistolares, gramática, num processo de interação de linguagens que, em nossas terras, concorriam para o estabelecimento do Império e da Fé lusitana. No caso específico das manifestações teatrais, Anchieta utilizaria, como uma das mediações mais importantes para sua catequese, o apelo aos sentidos, como se afere do texto do Padre Armando Cardoso, fervoroso admirador de Anchieta:

Cada vez se tornou mais claro para ele o poder do teatro sobre a alma do povo: a fé, que primeiro entra pelo ouvido, inclinado a crer pela graça divina, se confirma fortemente pelos olhos que vêem, concretizado em personagens da vida real, o mal que devem evitar, o bem que devem praticar. [...] Além disso, para erguer o índio primitivo e o colono medieval a um grau de cultura mais elevado, Anchieta adivinhou, desde o princípio e o confirmou muito mais na velhice, que não havia meio mais poderoso do que o teatro, principalmente como ele o entendeu, peças em que concorriam todas as artes audiovisuais: a eloquência, a poesia, o canto, a música, a dança e toda a sorte de ornamentações, desde as ramagens e colgaduras até os vestuários caracterizados (CARDOSO, 1977, p. 23-24).

Na verdade, o apelo aos sentidos, fortemente impresso nas manifestações teatrais de Anchieta, encontram eco entre os nossos indígenas. Por mais variadas que sejam os relatos e depoimentos do período colonial, todos eles apontam para o profundo *realismo* dessas encenações e, para a não menos profunda, comoção dos nossos aborígenes, conforme conclui Silviano Santiago, amparado pelas diversas leituras realizadas, especialmente às das obras do jesuíta Fernão Cardim:

Aliás, são numerosas as testemunhas que insistem em assinalar o *realismo* dessas representações teatrais. Um padre jesuíta, Cardim, nos diz que, diante do quadro vivo do martírio de São Sebastião, patrono da cidade do Rio de Janeiro, os espectadores não podiam esconder a emoção e as lágrimas. A doutrina religiosa e a língua europeia contaminam o pensamento selvagem, apresentam no palco o corpo humano perfurado por flechas, corpo em tudo semelhante a outros corpos que, pela causa religiosa, encontravam morte paralela. (SANTIAGO, 2000, p. 13-14 – grifo do autor).

De fundo apelativo, as peças de Anchieta expressam, de forma inequívoca, o propósito que animava o teatro da Companhia de Jesus. Exemplar dos objetivos e das táticas anchietanas se constitui o **Auto de São Maurício**, no qual o religioso encena a vida e o martírio desse santo de origem pagã, que se converte ao cristianismo, em meio a uma batalha entre os tebanos e os cristãos, abandonando assim, os seus à própria sorte, assim como os preceitos tebanos, num processo de *vira-casaca*, como denomina Santiago:

Fiel a um imperador pagão, Maurício, então soldado, é convocado para combater os cristãos à frente da sua legião tebana. No meio da batalha, vira a casaca, e já disposto a não matar os cristãos acaba por desobedecer ao poder supremos do imperador sendo por ele sacrificado. O soldado Maurício é rebelde em relação aos pagãos seus irmãos; o convertido Maurício é mártire dentro do processo da catequese católica; São Maurício é padroeiro do espírito santo nesta nova fase da difusão da fé (SANTIAGO, 1982, p. 14).

Se guiando pela leitura de Silviano Santiago, Wilma Mendonça observa que, no processo de *traição* aos de sua nação e de conversão aos preceitos cristãos, no tebano Maurício reside o núcleo da peça e o propósito do teatro anchietano. Dessa forma, Anchieta propõe ao indígena, em catequese, que abandone aos seus, que substitua seu código de

religiosidade pelo sistema sagrado europeu, através de uma *ação de despejo* contra os personagens míticos da sociedade indígena e pela substituição dos santos e mártires europeus, conforme anota Wilma Mendonça:

“Na vila de Vitória ou Auto de São Maurício” constitui o mais extenso auto de Anchieta e a peça teatral melhor elaborada. Versando sobre a conversão e o martírio do Santo – tribuno da Legião tebana, toda martirizada em Agaunum (atual suíça) nos anos de 287, por Maximiniano – a peça busca, essencialmente, transportar para a mente indígena o fervor ao padroeiro da Vila de Vitória [...] aponta, sobremaneira, para uma aproximação entre conversão e traição. Sabemos, através das **Cartas** dos jesuítas, que os índios consideravam traidor aquele que os portugueses consideravam como convertidos à ‘santa fé’ [...] Ao índio cabe – na esteira de São Maurício – apenas a traição aos valores e hábitos religiosos de seus antepassados. Prosseguindo nesse tom, José de Anchieta vai preparando o aborígene para a luta em prol do estado moderno europeu, da Contrarreforma e da própria redução catequética (MENDONÇA, 1998, p. 7-8, grifo da autora).

Utilizando-se das artes como recursos importantes de seu trabalho evangélico-colonizador, Anchieta se tornaria responsável pela introdução – e abasileiramento – do teatro religioso europeu no Brasil, criando, assim, as nossas primeiras manifestações teatrais, em acordo com as perspectivas de Antonio Candido e de Décio de Almeida Prado.

A catequese da companhia de Jesus, em particular a de Anchieta, tem despertado a curiosidade dos estudiosos do teatro, como também de críticos literários, atentos a nossa dependência cultural, a exemplo de Silviano Santiago. Em sua leitura desse drama, Santiago desvenda a malévolos intencionalidade e trajetória do apostolado de Anchieta, numa linguagem marcada pela ironia, conforme se afere a seguir:

A catequese de um José de Anchieta, além de preparar o indígena para a ‘conversão’ e a ‘salvação’ de sua alma, serve também para colocá-lo – sem que saiba a razão, pois simplesmente a desconhece – entre portugueses e franceses, entre a Reforma e a Contra-Reforma. Ela prepara e incita o índio a brigar por uma questão (a unidade da Igreja e a constituição do Estado forte europeu) que não é sua nem dos seus. Exige-se dele que introjete uma situação sociopolítica e econômica que não é dele. Sintomático desse estado de coisas é o fervor ao padroeiro do Espírito Santo, São Maurício, que o texto de Anchieta quer inspirar junto aos catecúmenos [...] A conversão, em fins do século XVI, opera duas ações de despejo contra os indígenas: convertendo-o, desaloja-o de sua cultura; fazendo com que se revolte contra os ‘hereges’, desaloja-os de qualquer outra ocupação que não a católica [...] E já no século XX nem mais a terra é sua. Terceira, última e definitiva ação de despejo operada pelos colonizadores (SANTIAGO, 1982, p. 14-15).

Nesse olhar marcado pela criticidade e pela discordância com o processo colonizatório europeu no Brasil do século XVI, Silviano Santiago também se voltaria para as atividades lingüísticas desenvolvidas por Anchieta, mais precisamente para a sua **Arte de gramática da língua mais usada na costa brasileira**.

Redigida em 1555, mas largamente utilizada, nas dramatizações anchietanas, antes mesmo de sua conclusão, a Gramática de Anchieta, pretensamente bilíngue/trilíngue, não consegue disfarçar a ação, deliberada e astuciosa, de sonegação do código linguístico e do código religioso dos brasileiros do século XVI, para a garantia do sucesso do expansionismo português, como reforça a leitura de Santiago:

As representações teatrais, feitas no interior das tabas indígenas, comportam a *mise-en-scène* de um episódio dos *Flos Sanctorum* e um diálogo escrito em português e em tupi-guarani, ou de uma maneira mais precisa, o texto em português e sua tradução em tupi-guarani [...] Pouco a pouco as representações teatrais propõem uma substituição definitiva e inexorável: de agora em diante na nova terra descoberta o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu. Evitar o bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista (SANTIAGO, 1978, p. 15-16).

A bagagem cênica dos jesuítas no Brasil passaria, entretanto, por alterações. Era preciso adequá-la a outro cenário, personagens outras para não se perder o compasso dos sentidos e dos objetivos jesuíticos. Nessa atenção, José de Anchieta procederia a uma importante alteração no teatro inaciano: a inserção da personagem feminina, proibida na Companhia de Jesus, como constata Cardoso:

Até as personagens femininas, proibidas nos Colégios da Companhia, tinham entrada nesses Autos [...] É verdade que a maioria são figuras simbólicas e espiritualizadas; mais raramente retratam mulheres na vida real, como a velha índia que fala duas estrofes pinturescas no Auto de S. Lourenço (CARDOSO, 1977, p. 57-58).

Ao se voltar para a estrutura dos autos anchietanos, Padre Armando Cardoso, biógrafo e estudioso do jesuíta, detectaria a dualidade discursiva que marca os textos teatrais de Anchieta: de um lado, a presença do mundo indígena; de outro, a presença europeia. Nessa leitura, Cardoso vê, na obra de Anchieta, traços e marcas do teatro de Gil Vicente (1465-1536?), dramaturgo lusitano, bastante reconhecido e festejado em Portugal, no contexto teatral e poético desse período. Segundo Cardoso, os autos de Anchieta devem a sua prosódia e a sua métrica a Gil Vicente; enquanto os cenários locais, os costumes e os próprios atores se devem ao mundo brasileiro:

Chegamos pouco a pouco à convicção de que o Auto de Anchieta se inspirara, em sua contextura, dos costumes indígenas; e em sua prosódia e métrica, do estilo de Gil Vicente. Pois, sempre em suas peças se encontra uma parte central em diálogo, que nas composições maiores se divide em dois atos; em redor dessa parte principal nota-se uma introdução ou ato inicial, e dois atos posteriores, dança e despedida, em música e canto. Essas partes ou atos correspondem ao cerimonial indígena do

Recebimento de personagem insigne que visita a taba ou a aldeia (CARDOSO, 1977, p. 8).

Em sua interpretação, Cardoso restringiria as representações anchietanas à influência mais moderna do teatro vicentino. Sem quaisquer menções ao teatro da Companhia de Jesus, ou mesmo à tradição do teatro religioso, esse admirador de Anchieta parece ignorar que, tanto na Europa, quanto em terras distantes, o teatro religioso atuava desde os inícios da Idade Média, conforme se vê no caso da cristianização alemã, como explicita Anatol Rosenfeld, em seus estudos sobre os inícios do teatro alemão:

A cristianização dos povos germânicos iniciou-se no século IV, mormente com o bispo Wulfilas (311-383), que converteu grande parte dos visigodos e traduziu a Bíblia para o gótico [...] Com o cristianismo impõe-se a influência da cultura antiga e é em constante disputa com a língua latina, empregada pelo clero, que se desenvolve a literatura alemã. [...] Até por volta de 1050, prevalece o *antigo* alemão, uma produção crescente de autores alemães em língua latina, neste nexo de pouco interesse. Merece ser mencionada, todavia, a freira Hrotsvith von Gandersheim que, entre 960 e 970, escreveu uma série de lendas, dramatizadas em prosa rítmica, com o fito de criar textos latinos em harmonia com a moral cristã. Na mesma época surgem também, ainda nas próprias igrejas, as primeiras ampliações de textos litúrgicos pascais e natalinos em língua latina, atribuídas ao monge Notker I (o Gago), do mosteiro beneditino de São Gall, com o fito de dramatizar o ofício religioso. *São os inícios do teatro medieval* (ROSENFELD, 1993, p. 31, grifos nossos).

Em relação às influências do teatro vicentino na obra de Anchieta, Décio de Almeida Prado rejeitaria as proposições de Armando Cardoso. Apoiado pelos estudos linguísticos realizados pela sociolinguista paulista, Edith Pimentel Pinto – que conclui pela proximidade entre Camões e Anchieta – Prado acredita que a utilização do auto por Anchieta se devia ao pouco conhecimento do jesuíta de outros recursos cênicos, como se vê abaixo:

Edith Pimentel Pinto, que estudou com vagar e competência os aspectos léxicos e sintáticos (e não apenas estes) de Anchieta, a propósito de Na Vila de Vitória, concluiu que o seu português era o então corrente nas camadas cultas, estando mais próximo de Camões que de Gil Vicente [...] No fundo, Anchieta não dominava outro recurso cênico a não ser o diálogo, limitando-se, em certas peças, a desdobrá-lo – em quatro diabos, por exemplo, ou dois santos, em vez de um só (PRADO, 1993, p. 50-51).

Discordando das interpretações que tentam aproximar o teatro de Anchieta ao de Gil Vicente, ou ao teatro grego, Almeida Prado ressalta que tais similaridades não se apresentam, de forma visível, no teatro anchietano, descartando, assim, a perspectiva de Armando Cardoso. Para Prado, as manifestações teatrais jesuíticas se constituem apenas como o aproveitamento de uma forma já existente, no caso, o auto, utilizada para os fins de catequese. Nesse sentido, também discordaria do enaltecimento exagerado da personalidade artística de

Anchieta, já que o projeto da cristianização, irmanado ao político e ao econômico, é obra de toda a Europa para a América, como acentua o autor:

Esse é um dos motivos por que não concordamos com os que enxergam similaridades entre o teatro grego (ou medieval) e a dramaturgia jesuítica. Os três, é verdade, assentam-se sobre a sacralidade, pelo menos de início. Mas tanto em Atenas quanto na Idade Média o teatro é um gênero a ser inventado (ou reinventado), o que se dá a partir de rituais religiosos. Já no Brasil o que houve foi apenas o aproveitamento de uma forma teatral existente, o auto, para objetivos de catequese. No primeiro caso, cria-se, no segundo, usa-se o teatro [...] Uma coisa é certa, porém. Não seria justo debitar a um só homem, chame-se ele José de Anchieta, ou a um grupo de homens unidos pela fé católica, a autoria de um vastíssimo projeto, tanto religioso quanto político, tanto político quanto econômico, que no século XVI era o de toda a Europa e para toda a América (PRADO, 1993, p. 51-53).

Na verdade, o teatro inaciano, ou o da cristianização do século XVI, se caracteriza pela retomada e pela adequação do teatro religioso europeu aos palcos distantes e *pagãos*, notadamente no Oriente e na América Latina, se constituindo através de uma mestiçagem artístico-cultural, como bem exemplifica o teatro anchietano. Inserindo na forma do teatro religioso europeu, o universo dos nossos índios, Anchieta inauguraria um *modus* escritural, também caracterizado pela mestiçagem, que se constituiria em marca recorrente de nossos discursos artísticos, isto é, a dualidade discursiva.

Resultante da recorrente busca da adequação entre as formas e as ideologias europeias e a paisagem real que se apresenta, essa dualidade caracteriza o nosso pensamento e o discurso cultural brasileiro em todas suas modalidades. Essa fórmula, ou herança escritural da colonização, atingiria o estatuto de ponto fundamental do programa do nosso Romantismo, notadamente no de sua fase nacionalista.

A utilização do molde e das ideologias europeias, para a tematização do nacional, seria defendida e realizada por José de Alencar, como vimos anteriormente. Seria, pois, nessa técnica de adequação entre *o lá e o cá* que José de Anchieta transplanta o teatro religioso inaciano, de tradição medieval, para o solo brasileiro, transformado em arma contra os nossos indígenas, posto que a serviço do expansionismo, material e espiritual, do Reino lusitano.

Animado nesse propósito, José de Anchieta se dedicaria às encenações durante todo período de vida no Brasil, nos legando, assim, alguns fragmentos de textos teatrais, como os do **Auto de S. Sebastião**, encenado no Rio de Janeiro, em 1584, segundo o Padre Fernão Cardim; das Recepções Dramatizadas a personagens importantes e aos Padres da própria Companhia, como o **Recebimento do P. Marçal Beliarte**, em 1589, além de oito textos teatrais completos: **A pregação universal**, encenada em Piratininga, a pedido do Padre Manoel da Nóbrega, no Natal de 1561, posteriormente representada em São Vicente, nos anos

de 1576 e 1577; **Na festa de S. Lourenço**, encenada no dia 10 de agosto de 1587, em Niterói; **Na Aldeia de Guaraparim**, representada no Espírito Santo, entre os anos de 1589 a 1594; **Diálogo de Pero Dias**, encenada em São Vicente, no ano de 1574; **Auto de Santa Úrsula**, do ano de 1585; **Dia da Assunção**, encenada em Vitória, no ano de 1590; **Na Vila de Vitória ou Auto de S. Maurício**, dramatizada a 22 de setembro de 1595 e **Na visitação de S. Isabel**, redigida no mesmo ano de sua morte, em 1597, no Espírito Santo, testemunha última da tenacidade catequética de José de Anchieta.

A incorporação do contexto brasileiro parece agradar, sobremaneira, aos índios no Brasil, como se afere dos vários textos informativos e epistolares do século XVI. Testemunhos da entusiasta participação indígena nesses espetáculos teatrais, seja nos papéis de atores, cenógrafos, recitadores, cantores, dançarinos, ou mesmo como produtores e inventores, nos é dado tanto pelo jesuíta Fernão Cardim, quanto pelo próprio Padre Anchieta, em discursos que confirmam o intenso envolvimento dos nossos indígenas em suas atividades teatrais:

Debaixo da ramada se representou pelos índios um diálogo pastoril, em língua brasílica, portuguesa e castelhana, e tem eles muita graça em falar línguas peregrinas, maximé e castelhana. Houve boa música de vozes, flautas, danças e d'ali em procissão fomos até a igreja, com várias invenções; e feita a oração lhes deitou o padre visitador sua bênção, com que lhes cuidam que ficam santificados, pelo muito que estimam uma benção do *Abaré-guaçú* (CARDIM, 1980, p. 150, grifos do autor).

Põem uns diademas na cabeça, de penas de pássaros de várias cores, e desta sorte *fazem também os arcos e empenam e pintam o corpo, e assim pintados e mui galantes a seu modo fazem suas festas mui aprazíveis*, que dão contento e devoção por serem feitas por gente tão indômita e tão bárbara, mas, pela bondade divina e diligência dos nossos, feitos já homens políticos e cristãos (ANCHIETA, 1977, p. 56, grifos nossos).

Essa animada participação desagradaria o Provincial do Brasil, Pe. Manuel da Nóbrega, como relata José de Anchieta. Segundo este jesuíta-teatrólogo, Nóbrega se incomodara ante os excessos da *performance* indígena no interior de suas Capelas e Igrejas. Assim, proíbe as encenações no interior das mesmas, enquanto censura um Auto, não nomeado, bastante popular entre os indígenas, exigindo que o substituísse por outro.

Dessa tarefa se encarregaria José de Anchieta, iniciando, assim, a sua vida de teatrólogo bem sucedido na América, como hoje é conhecido. A proibição de Manuel da Nóbrega parece sugerir que A Companhia de Jesus é a responsável pela introdução da censura às artes entre nós, como demonstram o “cuidado sensório” dos jesuítas, expresso por Nóbrega e por Anchieta, como sugerem as passagens abaixo:

Por este fim e por impedir alguns abusos que se faziam em autos nas igrejas, fez um ano com os principais da terra que deixassem de representar um que tinham, e mandou-lhes fazer outro por um Irmão, a que ele [Nóbrega] chamava *Pregação Universal* (ANCHIETA, 1988, p. 482).

Várias outras testemunhas falam de composições de Anchieta, que eles, então meninos, cantavam pelas ruas, praças e campos; muitas vezes, canções vindas de Portugal, cuja letra menos conveniente o Apóstolo mudava (CARDOSO, 1977, p. 29).

Para nós, a recepção indígena às encenações religiosas não se deve apenas ao modelo escritural jesuítico, marcado pelo temário, ambiente e pelas tradições festivas de nossos índios. A leitura mais atenta da descrição dos jesuítas indicia a existência de *performances* ritualísticas no Brasil, antes da chegada da Companhia de Jesus, como afirma Wilma Mendonça (2002, p. 36-40).

Em seus estudos sobre a cultura dos índios tupinambás, entre os quais José de Anchieta conviveu em sua catequese, Wilma Mendonça ressalta a evidente *inclinação* dos índios brasileiros ao artístico, destacando o gosto do povo tupinambá pela arte musical, pela coreografia e pela arte da oratória, destacando, principalmente, o gosto indígena pela fluência verbal:

Inclinado à dança e à musicalidade, artes concebidas intrinsecamente e, por isso, desfrutadas de forma simultânea [...] o povo tupinambá era reputado como gente de excelentes cantores, de homens e mulheres versados na arte do improviso [...] Essa sensibilidade musical e coreográfica podia ser aferida pelo cuidado que dispensavam os Tupinambá nos ensinamentos dessas artes aos filhos e pela profunda consideração e apreço dedicado aos cantores, a ponto de não molestarem um bom cantor, mesmo sendo este inimigo [...] O pendor para a música e a dança se entendia à arte do discurso. Bons oradores, os Tupinambá apreciavam a fluência verbal, distinguindo seus grandes oradores com o elogioso epíteto de ‘senhor da fala’ (MENDONÇA, 2002, p. 37- 38).

Ao tratar do *prestígio* da arte retórica entre os índios tupinambás, Mendonça salienta, ainda, que esta representa um traço de mediação importante em meio aos nossos indígenas e entre os índios guaranis, de forma geral. Entre esses povos, a fluência verbal se constitui como um pré-requisito indispensável ao exercício do político, uma *obrigatoriedade* à chefia tupinambá, como anota a autora:

Sabe-se, hoje, que os que se tornaram chefes indígenas, não obstante o caráter diverso que a chefia tupinambá se revestia em tempos de paz e em períodos de guerra, eram comumente familiarizados com a oratória. Ou melhor: tinham como obrigação o exercício da palavra [...] Palavra, essa, revestida de obrigatoriedade, mas isenta de poder (MENDONÇA, 2002, p.38-39).

Como no mundo político, a oratória também é indispensável ao exercício do religioso, se caracterizando, assim, como condição e distinção entre os xamãs brasileiros, ou seja, entre os curadores (pajés) e os caraís (profetas). Reconhecidos por todos os índios, os caraís se distinguiram dos pajés pelo estilo e fluência oral, como observa, mais uma vez, Wilma Mendonça:

Em relação ao enorme prestígio da palavra entre os Tupinambá, observa-se que o atributo da oratória caracteriza e, também, constitui uma demanda dos pajés e caraís, ou caraíbas, de todos os povos dos Tupi-Guarani, dos quais a família tupinambá era a mais numerosa [...] embora tivessem seu pendor ao sagrado revelado de forma epifânica, fortuita, portanto [...] moviam-se com intimidade no universo das palavras, dos cânticos, da dança, das letras sagradas, denominadas de belas palavras pelo povo Guarani [...] o pendor à grandiloquência, o enorme prestígio e renome desfrutados pelos caraís estabelecem a distinção entre eles e os pajés (MENDONÇA, 2002, p. 38-39).

Assim, mergulhados no universo das artes, mesmo antes do contato com os religiosos da Companhia de Jesus, é compreensível, e mesmo natural, a boa recepção dos *brasis* em relação ao teatro jesuíta, mais restritivamente ao anchietano, elaborado como parte do programa de colonização e dominação dos povos nativos do Brasil, no século XVI.

Além do mais, como indicam os estudiosos desse período, os índios não aceitavam muito bem outras formas de comunicação com os jesuítas, preferindo a oralidade dos discursos de representação, no caso das encenações, segundo ressalta Silviano Santiago:

Os índios só queriam aceitar como moeda de comunicação a *representação* dos acontecimentos narrados oralmente, enquanto os conquistadores e missionários insistiam nos benefícios de uma conversão milagrosa, feita por assimilação passiva da doutrina transmitida oralmente (SANTIAGO, 2000, p. 13, grifo do autor).

Astuciosamente, como denuncia Silviano Santiago, José de Anchieta se aproveitaria dos próprios traços culturais de nossos índios para a sua catequese. Nessa astúcia, Anchieta incorpora as manifestações festivas, os cantos, as danças, as pinturas corporais, ou seja, as práticas ritualísticas e de solenidades dos índios brasileiros às suas encenações, como reconhecem todos os estudiosos da obra de Anchieta.

Em 1597, data de sua morte, o jesuíta José de Anchieta escreveria seu último auto, **Visitação de Santa Isabel**, por solicitação dos irmãos da Misericórdia de Vila Velha (Espírito Santo). Não obstante já bastante enfermo e fragilizado, Anchieta continua convicto da importância do teatro de Inácio de Loyola para a sua catequese, como salienta Cardoso, ao mesmo tempo em que procede a um rápido balanço das atividades religiosas de Anchieta, em sua fase de maturidade, como se vê a seguir:

Sentindo-se já no final de sua vida, Anchieta retira-se para Retiriba [...] Foi ai que vieram encontrá-lo os confrades da Misericórdia de Vila velha, pedindo-lhe um Auto para a festa da *Visitação de Santa Isabel*, 2 de julho de 1597. Com letra já trêmula, o dramaturgo-apóstolo compõe, à moda de Gil Vicente, esta sua última peça [...] Os dez últimos anos da vida de Anchieta representam o período de mais profunda experiência de sua atividade apostólica: é um longo outono de frutos sazonados. Cada vez ficou mais claro para ele o poder do teatro sobre a alma do povo [...] Os palcos desse teatro último da vida do santo dramaturgo foram as vilas e aldeias da capitania do Espírito Santo, principalmente Vitória, Guarapim e Reritiba, hoje cidade de Anchieta (CARDOSO, 1997, p. 23-24).

A importância de José de Anchieta na divulgação do teatro inaciano é tamanha que a sua morte, que coincide com a reorientação teológica da Companhia de Jesus, corresponde ao fim das elaborações e exibições dessa vertente teatral, conforme assegura Leandro Karnal, ao justificar o recorte histórico empreendido em sua pesquisa sobre o teatro jesuítico no Brasil, apontando, assim, para a não continuidade dessas representações entre nós:

A delimitação cronológica no Brasil vai de 1549 a 1597. A data inicial marca a chegada dos jesuítas ao Brasil, juntamente com a instalação do governo-geral e fundação da cidade de Salvador. Como o trabalho incide (na parte brasileira) primordialmente sobre a representação ligada aos jesuítas, a chegada do primeiro grupo ao Brasil justifica a escolha. A data de 1597 marca a morte do maior teatrólogo jesuíta da colônia portuguesa: Padre José de Anchieta. A partir desse momento o teatro religioso sofre mudança radical, estimulada, como veremos, por transformações na condução geral da Companhia de Jesus (KARNAL, 1998, p. 35).

Para a inexistência de uma linha de sucessão das manifestações jesuíticas no Brasil, já se voltara Décio de Almeida Prado. Compreendendo que a ausência de continuidade não diminui a importância histórica do teatro inaciano, Prado acredita que a própria Companhia de Jesus tomou seus cuidados para que sua arte teatral não tivesse continuidade fora dos objetivos que a criaram, isto é, a cristianização e a colonização político-cultural, evitando, dessa forma, o seu aproveitamento nas manifestações teatrais de caráter profano.

Nesse raciocínio assinala, como exemplos desse cuidado, os preceitos instituídos pela Companhia de Jesus: a exclusão da temática do amor humano, a exclusão da mulher e a exigência da língua latina em suas representações. Assim, a exemplo da presença, mesmo rara, do feminino no teatro jesuítico, os índios brasileiros contariam com o benefício da isenção, na questão linguística, como anota o crítico com ironia, apontando para o isolamento das representações jesuíticas, em nosso acervo teatral:

A Companhia de Jesus, de resto, tomou todas as preocupações para que seus espetáculos não degenerassem em arte profana, apresentando-se em latim (com exceção concedida ao Brasil), proibindo o tema do amor humano, excluindo a mulher do palco. Em consequência, assim como floresceu, extinguiu-se sem deixar descendência o teatro jesuítico em terras brasileiras. Não tendo havido outro santo, outro candidato à beatificação, desapareceram com o tempo os textos dramáticos

porventura escritos por membros da Companhia, antes e depois de Anchieta (PRADO, 1993, p. 51).

Reafirmando a existência dessas manifestações no período anterior a Anchieta, Décio de Almeida Prado acredita que os preceitos proibitivos da Companhia de Jesus contribuíram para a extinção desse gênero entre nós, impossibilitando sua continuidade ou a criação de uma tradição do teatro religioso entre nós.

De forma similar, Leandro Karnal apontaria para outra **incompletude** do teatro e do apostolado inaciano no Brasil. Em sua leitura, feita em aproximação com as encenações jesuíticas desenvolvidas no México, Karnal observa as diferenças entre o que ocorreu no solo mexicano e no Brasil. Em nosso solo, ao contrário do que sucedeu no México, os jesuítas não conseguem completar, no século XVI, a conquista espiritual de nossos índios, que se arrastaria até o século XVII, como se observa adiante:

Ao contrário do México, o Brasil não completa a “conquista espiritual” no século XVI. Há uma vigorosa expansão para o litoral Norte no século XVII e para o interior nos séculos XVII e XVIII. A anexação destas novas áreas inclui a submissão de novas populações indígenas e novas fases de “conquista espiritual” (KARNAL, 1998, p. 35-36, grifos do autor).

Mesmo no século XVII, a conversão dos índios brasileiros passaria por dificuldades. Ao lermos o texto de Wilma Mendonça, no qual ela se volta, através da obra do capuchinho francês, Claude d’Abbeville, **História dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas** (1632), para a resistência indígena à colonização e à catequese, encontramos alguns discursos indígenas que comprovam as dificuldades, impostas pelos índios, à catequese dos religiosos europeus.

Entre os vários exemplos, encontramos o da resposta de um velho índio de Pernambuco às exigências do batismo e do matrimônio, agora determinadas pelos franceses. Ao questionar essas determinações, o velho índio, chamado Momboré-açu, nos revela a grande resistência indígena à catequese e a compreensão que os indígenas brasileiros tinham desse processo, como analisa Mendonça:

O velho Momboré-açu – que, segundo d’Abbeville contava com mais de 180 anos e havia sido levado pelo diabo a esfriar o ânimo dos principais e dos anciões, então sequiosos da ajuda francesa em suas investidas contra os portugueses [...] procede a uma retomada histórica dos passos portugueses em sua terra em estreita analogia ao comportamento dos então amigos franceses [...] Sensível ao perigo, à inexorável desgraça que se abatia sobre seu povo, nada passa despercebido ao velho tupinambá. O disciplinamento sexual imposto, agora, pelos franceses – através do casamento via batismo cristão – renunciava-lhe não apenas a sujeição do seu corpo e de sua alma, como também apontava para a sequencial tomada de sua terra, para o estado da escravidão [...] O que havia visto em Pernambuco desvendava-lhe o que ocorreria

nas terras maranhenses, qualquer que fosse o povo cristão o vencedor (MENDONÇA, 2002, p. 61-62).

Na verdade, após a morte de José de Anchieta, as encenações teatrais, de caráter religioso, vão se tornando cada vez mais raras. Desde o século XVII, alcançando magnitude nos inícios do XVIII, o teatro profano vai se instalando em nossas exibições teatrais, sem a preocupação de enlace com o mundo local e sem o traço central do teatro anchietano: a religiosidade. Realizados na rua, esses espetáculos ocorriam nas festas em que se comemoravam fatos importantes da Metrópole, conforme observa Miriam Garcia Mendes:

Durante toda a segunda metade do século XVI e quase todo o século seguinte, os jesuítas fizeram teatro ao longo da costa brasileira então conhecida, do Maranhão a S. Vicente, sempre com a mesma finalidade. Gradativamente, porém, o teatro profano foi se introduzindo, acabando por dominar o jesuítico e, em princípios do século XVIII já começavam a existir grupos organizados, profissionalmente, que faziam seus espetáculos teatrais quando havia oportunidade; isto é, nos festejos comemorativos de algum acontecimento importante da Metrópole. Mas *o repertório nada tinha de brasileiro*. As primeiras *manifestações dramáticas profanas já vinham aparecendo desde o século anterior* (MENDES, 1982, p. 1-2, grifos nossos).

A implantação do teatro profano, de inspiração europeia, passaria por dificuldades no Brasil. Não obstante o surgimento das primeiras companhias profissionais de atores, tais iniciativas, contudo, tem como contrapeso um acentuado sentimento de desaprovação e intolerância em relação às encenações teatrais, conforme revelam os vários estudos, de cunho histórico, sobre o teatro no Brasil.

Visto com desconfiança pelas autoridades, os espetáculos teatrais enfrentariam a hostilidade da justiça e da polícia coloniais. Os primeiros prédios erguidos para as apresentações teatrais são demolidos, como ilustra o caso, em 1724, da demolição de uma casa de encenações na Bahia, como relata Miriam Garcia Mendes (1982, p. 1-2).

Essa desconfiança com a representação teatral, vista então como arte perigosa, chegaria ao século XVIII, vitimando os já poucos ambientes destinados às encenações, conforme relata, mais uma vez, Miriam Mendes, elencando algumas dessas agressões ao teatro, ora proibidos de se instalarem, ora demolidos quando erguidos, como se verifica abaixo:

Na primeira metade do século XVIII começam a surgir os locais apropriados para espetáculos, as Casas de Ópera e de Comédia. O mais antigo de que se tem notícia teria sido mandado construir pelo Conde de Sabugosa, na Bahia, em 1729, mas por denúncia e determinação de um Desembargador dos Santos Varjão, Ouvidor Geral, foi logo demolido. Destino igual teria tido uma outra sala de espetáculos, mais antiga ainda, de 1724 [...] se tentou também construir [1760] uma casa de espetáculos em São Paulo, na rua São Bento, mas a Câmara negou autorização para tal, alegando 'que o teatro que estava se montando era prejudicial à re-pública'. Esta

casa de espetáculos seria uma adaptação feita no porão do Palácio do Governo, no Pátio do Colégio (MENDES, 1982, p. 1-2, grifos da autora).

O desprestígio e a desqualificação da arte teatral no Brasil incidem, diretamente, sobre a composição de nossos elencos. Formados, majoritariamente, por negros e mulatos. A exclusividade desses atores, revela, segundo Miriam Mendes, o enorme preconceito étnico, de raízes europeias, conforme advoga a autora:

Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época se devia, provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores. Apelava-se, então, para o negro ou mulato, escravo ou liberto, já por si de condição degradada, indiferentes, portanto, ao preconceito. (MENDES, 1982, p. 3).

A vinda da família da Corte Portuguesa para o Brasil alteraria o nosso quadro teatral, como de resto as demais atividades artísticas e intelectuais. Mas, seria com o advento do Romantismo, no século XIX, que teríamos, finalmente, o teatro brasileiro, ainda cercado por um renitente preconceito, como ilustra o caso da proibição da peça **As asas de um anjo**, de Alencar.

De qualquer forma, é a partir do Romantismo que se deu a constituição de uma dramaturgia, e de uma literatura nacional, capaz de atender os pré-requisitos necessários à sua própria formação: um conjunto de produtores + conjunto de receptores + mecanismos de transmissão, conforme orientação de Antonio Candido, retomada, no campo dramático, por Décio de Almeida Prado, como se ressaltou, anteriormente.

O CASAMENTO EUROPEU NO BRASIL

Se alguém disser que o vínculo do casamento pode ser dissolvido pelo cônjuge por motivo de heresia, de molesta coabitação ou de ausência afetada – seja excomungado.

Lei canônica do Concílio de Trento

Consideram-se casados, o que não exige cerimônias nem implica em promessa recíproca de indissolubilidade ou perpetuidade.

Frei Claude D'Abbeville

Quando, em março de 1549, Padre Manuel da Nóbrega desembarca na Bahia, em companhia do primeiro Governador Geral, a Igreja Católica, pressionada pela Reforma Protestante, já havia iniciado, quatro anos antes, as suas próprias reformas e revisões, tendo convocado, para tanto, o mais famoso de seus Concílios, o realizado na cidade italiana de Trento⁴.

Apesar da demora – o movimento dos reformistas se iniciara desde 1517 – a Igreja Católica organizava-se em sua reação à Reforma Protestante, com a convocação, feita pelo Papa Paulo III, do XIX Concílio Ecumênico e Geral da Igreja, que se tornaria, verdadeiramente, no mais longo, no mais polêmico e no mais conhecido Concílio de toda a história da Igreja Católica.

Na verdade, o XIX Concílio Ecumênico e Geral da Igreja ou, simplesmente, Concílio de Trento, como é conhecido, se prolongaria por dezoito anos, compreendendo três fases: a primeira, que abrange o período de 1545 a 1547; a segunda, que corresponde aos anos de 1551 a 1552, e a terceira, que se processa de 1561 a 1563. Nessas três fases, o Concílio seria presidido pelo Papa Paulo III (1534-1549), que o convocara; pelo Papa Júlio III (1550-1555) e pelo Papa Pio IV (1559-1563).

⁴ A nossa leitura do Concílio de Trento foi elaborada a partir da obra de Jean Mathieu-Rosay e do livro, **Eunucos pelo reino de Deus**: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica, da teóloga alemã, Uta Ranke-Heinemann, publicada em 1988.

Demorado e marcado por grandes polêmicas entre as ideias papistas e as propostas luteranas, pelas contradições dos teólogos e pelas brigas pelo poder papal, o Concílio de Trento estabeleceu mudanças profundas nas formulações doutrinárias da Igreja Católica, na reorganização de sua estrutura administrativa, como também em suas linhas de conduta do clero, alcançando a Igreja num todo, em todas as suas hierarquias, de acordo com Jean Mathieu-Rosay, autor da obra, **Dicionário do cristianismo**, traduzido no Brasil em 1992:

O próprio Paulo III não deixava de ter seus erros, mas pelo menos teve a coragem de assumir os riscos de um concílio que queria sanear a Igreja da base ao ápice. Foi o célebre concílio de Trento, que duraria dezoito anos (1545-1563) e realizaria uma reforma de tal envergadura que a Igreja católica pensou poder permitir-se esperar mais três séculos antes de convocar outro (MATHIEU-ROSAY, 1992, p. 98)

Reclamadas há bastante tempo, por integrantes da própria Igreja, essas modificações seriam solicitadas, de forma mais contundente, pelos reformistas luteranos, principalmente no que se refere ao fim da proibição do casamento dos religiosos, instituído desde em 1139, por ocasião do Segundo Concílio de Latrão, convocado, especificamente, para esse fim e para a proibição da venda de encargos eclesiásticos.

Para o monge agostiniano Martinho Lutero, o matrimônio era apenas uma realidade mundana, devendo por isso ser disciplinado pelo estado. Nessa visão secular do casamento, o líder da Reforma Protestante se contrapõe aos vários impedimentos ao matrimônio, decretados pela Igreja, notadamente o da proibição do casamento ao clero.

Divergindo da Igreja quanto ao caráter da conjugalidade cristã, isto é, de sua sacralidade, Lutero vê o matrimônio como uma ordem divina – *crescei e multiplicai* – dirigida a todos os humanos, aptos para tal fim, entre eles os sacerdotes. Em 1525, a cisão se dará de forma definitiva. Lutero se casaria em festa pública com, a também religiosa, Catarina de Bora, segundo nos informa Mathieu-Rosay:

Em 13 de junho de 1525, o monge agostiniano Lutero desposa com grande alarde a religiosa cisterciense Catarina de Bora [...] Restam-lhe ainda cerca de vinte anos de vida (MATHIEU-ROSAY, 1992, 85; 204).

Motivo de discórdia entre papistas e reformistas, a discussão sobre o matrimônio se processaria durante todo o período do Concílio. Apesar da reclamação dos príncipes e do imperador alemão, favoráveis ao casamento de sacerdotes, a Igreja divulga os seus sete

Sacramentos, entre eles o do Matrimônio, conforme documento canônico resultante da Sessão VII do Concílio de Trento, realizada no dia 03 de março de 1547⁵:

844. *Cân. 1.* Se alguém disser que os sacramentos da Nova Lei não foram todos instituídos por Jesus Cristo Nosso Senhor, ou que são mais ou menos que sete, a saber: Batismo, Confirmação, Eucaristia, Penitência, Extrema-Unção, Ordem e Matrimônio; ou que algum destes sete não é verdadeira e propriamente sacramento — *seja excomungado.*

845. *Cân. 2.* Se alguém disser que estes mesmos sacramentos da Nova Lei não diferem dos sacramentos da Antiga Lei, senão por serem outras as cerimônias e outros os ritos externos — *seja excomungado.*

Na Sessão XXIV, de 11 de novembro de 1563, o matrimônio católico é reconfirmado em sua sacralidade, se caracterizando, doutrinariamente, pela indissolubilidade e perpetuidade dos laços matrimoniais. Assim, a Igreja Católica reafirma o ponto doutrinário central que a afasta dos Protestantes, especialmente das ponderações de Martinho Lutero, contrário à sacralidade matrimonial, como se verifica no artigo de número 969, que especifica a visão doutrinária dos católicos acerca do sacramento do Matrimônio:

969. O vínculo perpétuo e indissolúvel do matrimônio exprimi-o o primeiro pai do gênero humano, quando disse por inspiração do Divino Espírito - *Isto é o osso dos meus ossos, a carne da minha carne. Pelo que deixará o homem a seu pai e a sua mãe e unir-se-á com sua mulher e serão os dois em uma só carne* (Gn 2. 23 s; cfr. Ef 5, 31). Mais claramente ensinou Cristo Nosso Senhor que por este vínculo só se unem e juntam dois, quando, referindo estas últimas palavras como proferidas por Deus, disse: *Portanto, já não são duas carnes, mas uma* (Mt 19, 6) e logo confirmou a estabilidade — Já muito antes declarada por Adão — do mesmo nexos com estas palavras: *Portanto, não separe o homem o que Deus uniu* (Mt 19, 6; Mc 10, 9). Quanto à graça que aperfeiçoa aquele amor natural, confirma a unidade indissolúvel e santifica os esposos; foi o próprio Cristo, instituidor e autor dos santos sacramentos, que no-la mereceu com sua Paixão. Assim o ensina o Apóstolo S. Paulo com estas palavras: *Homens, amai vossas mulheres como Cristo amou a Igreja e se entregou a si próprio por ela* (Ef 5, 25); e acrescenta logo: *Este sacramento é grande; digo-o, porém, em Cristo e na Igreja* (Ef 5, 32)

Nessa mesma Sessão, o Concílio de Trento aprovaria os seus artigos de disciplina religiosa do matrimônio, determinando, entre os seus vários decretos dogmáticos, o do impedimento ao matrimônio, aos que integravam as várias Ordens da Igreja, resolução também contrária aos Reformados. Nessa reação, o Concílio de Trento estabelece os seguintes artigos disciplinares, elaborados num tom de intimidação, como demonstra a ameaça de excomunhão, contida em seus cânones matrimoniais:

⁵ A nossa transcrição do Direito Canônico estabelecido pelo Concílio de Trento se deveu à divulgação efetuada pela MONTFORT Associação Cultural, <http://montfort.org.br/index>.

971. *Cân. 1.* Se alguém disser que o Matrimônio não é verdadeiro e propriamente um dos sete sacramentos da Lei Evangélica, instituído por Nosso Senhor Jesus Cristo, e [disser] que foi inventado pelos homens na Igreja e que não confere graça — *seja excomungado* [cfr. n° 969].

972. *Cân. 2.* Se alguém disser que é lícito aos cristãos ter ao mesmo tempo muitas mulheres, e que isto não é proibido por nenhuma lei divina (Mt 19, 4 ss 9) — *seja excomungado* [cfr. n° 969].

973. *Cân. 3.* Se alguém disser que só aqueles graus de consanguinidade e de afinidade que se declaram no Levítico (Lv 18, 6 ss) podem impedir de contrair Matrimônio e dirimi-lo depois de contraído; ou que a Igreja não pode dispensar de alguns desses impedimentos ou estabelecer outros [graus] que impeçam e dirimam — *seja excomungado*.

974. *Cân. 4.* Se alguém disser que a igreja não pôde estabelecer impedimentos dirimentes do Matrimônio, e que errou ao estabelecê-los — *seja excomungado*.

975. *Cân. 5.* Se alguém disser que o vínculo do Matrimônio pode ser dissolvido pelo cônjuge por motivo de heresia, de molesta coabitação ou de ausência afetada — *seja excomungado*.

976. *Cân. 6.* Se alguém disser que o Matrimônio contraído mas não consumado não se dirime pela solene profissão religiosa de um dos esposos — *seja excomungado*.

977. *Cân. 7.* Se alguém disser que a Igreja erra quando ensinou e ensina que, segundo a doutrina evangélica e apostólica (Mc 10; 1 Cor 7), o vínculo do Matrimônio não pode ser dissolvido pelo adultério dum dos cônjuges e que nenhum dos dois, nem mesmo o inocente que não deu motivo ao adultério, pode contrair outro matrimônio em vida do outro cônjuge, e que comete adultério tanto aquele que, repudiada a adúltera, casa com outra, como aquela que, abandonado o marido, casa com outro — *seja excomungado*.

978. *Cân. 8.* Se alguém disser que a Igreja erra, quando determina que por muitos motivos se pode fazer [licitamente] separação entre os consortes quanto ao tálamo e coabitação, por tempo certo ou incerto — *seja excomungado*.

979. *Cân. 9.* Se alguém disser que os clérigos constituídos em ordens sacras e os Regulares que professam solenemente castidade, podem contrair validamente Matrimônio, não obstante a lei eclesiástica ou o voto, e que o contrário disto outra coisa não é senão condenar o Matrimônio; e que podem contrair Matrimônio todos

os que não sentem ter o dom da castidade, ainda que o tenham prometido — *seja excomungado*. Pois Deus não nega este dom a quem piamente lho pede, *nem consente que sejamos tentados acima das nossas forças* (1 Cor 10, 13).

980. *Cân. 10*. Se alguém disser que o estado conjugal se deve antepor ao estado da virgindade ou celibato, e que não é melhor nem mais beato permanecer no estado de virgindade e celibato do que contrair Matrimônio (cfr. Mt 19, 11 s; 1 Cor 7, 25 s 38. 40) — *seja excomungado*.

981. *Cân. 11*. Se alguém disser que a proibição da solenidade dos desponsórios em certos tempos do ano é uma superstição tirânica derivada das superstições pagãs; ou condenar as bênçãos e outras cerimônias que a Igreja usa neles — *seja excomungado*.

982. *Cân. 12*. Se alguém disser que as causas matrimoniais não são da competência dos juízes eclesiásticos — *seja excomungado*.

Quando em 1553, José de Anchieta, acompanhado do segundo Governador-Geral, D. Duarte da Costa, aporta na Baía de Todos os Santos, para juntar-se aos irmãos da Companhia de Jesus, traz em sua bagagem as discussões disciplinares do Concílio de Trento, já em sua segunda fase (1550-1555) – em especial as que determinaram a visão doutrinária do casamento, em disputa com a visão dos protestantes, desde os inícios do movimento reformista. Nessa bagagem, o jesuíta também traria a hostilidade ao corpo e ao amor sexual, de longa tradição na Europa, respaldada então pelo Concílio de Trento.

Como a própria Companhia de Jesus tomara para si os cuidados para que os jesuítas não caíssem na tentação diabólica da carne, Anchieta também traria as normatizações da Companhia, que elaborara uma espécie de catálogo com as instruções e os exercícios espirituais, denominados de constituições, e metaforizados como *remédios*, para quando os seus se inquietassem com a castidade, como se verifica nas passagens abaixo, em que Nóbrega e Anchieta tentam explicar aos índios, em estado de perplexidade e questionamento ante o ascetismo dos sacerdotes europeus, como se arranjam em suas conservações da castidade, quando sentem desejos por mulheres:

Por tudo lhe perguntavam particularmente. Ofereciam-lhe suas filhas e irmãs por mulheres como costumavam aos mais cristãos, quando tratavam com eles de pazes, porque tinham este uso por mais firmeza das mesmas pazes. Porém entendendo o modo de vida continente, que os Padres guardavam, ficavam espantados. Quase incrédulos nisto lhe chegavam a perguntar pelos pensamentos e desejos, dizendo:

Nem quando vedes mulheres formosas não desejas? A isto respondeu o padre Nóbrega, mostrando-lhes umas disciplinas e dizendo-lhes: Quando vêm semelhantes pensamentos e tentações acudíamos-lhe com este remédio (NÓBREGA, apud FRANCO, 1988, p. 48, grifos do autor).

Os Índios nos faziam todo o bom trato possível à sua pobreza e baixeza [...] oferecendo-nos suas filhas, insistindo muitas vezes [...] Nós outros lhes mostramos as disciplinas com que se domava a carne, falando-lhe dos jejuns e outros *remédios* que tínhamos (ANCHIETA, 1988, p.211-214, grifo nosso).

Na realidade, a recusa aos prazeres do corpo e o culto à castidade se constituem como expressão máxima da espiritualidade inaciana. No Brasil, os jesuítas teriam um redobrado cuidado em face das tentações da nudez indígena, vista como maldade, pecado mortal e *usança demoníaca*, por Nóbrega (1988, p. 63).

Incansável na defesa do *selo virginal* dos irmãos integrantes de sua Ordem, Nóbrega, em repetidas cartas, pré-maldiz aqueles que, porventura, quebrem o voto de castidade da Companhia de Jesus, como relata José de Anchieta, em seu texto sobre as virtudes do Provincial do Brasil, principalmente no tocante à virgindade sacerdotal:

No tocante ao voto de castidade [Nóbrega] tinha especialíssima vigilância, engrandecendo muito a integridade e a pureza da Companhia, tão conhecida e louvada de todos nesta parte, e assim dizia muitas vezes com grande sentimento: *Mal aventurado será aquele por quem se quebrar o selo virginal da castidade da Companhia*. Achando-se uma vez no mar em grave tormenta, dizia que uma das coisas que mais o consolavam naquele perigo era a guarda do voto de castidade. Nisso todo resguardo lhe parecia pouco [...] procurando, conforme a perfeição que ele nisto tinha, que vivessem os Irmãos com tanto resguardo quanto demanda a castidade que nosso padre S. Inácio de Loiola pede nas Constituições (ANCHIETA, 1988, p. 484, grifos do autor).

Os cuidados dos jesuítas, na preservação da castidade, não se limitavam apenas aos jejuns e às orações. Entre os *remédios* ou *constituições* para a contenção dos desejos carnaais da Companhia de Jesus, também constava os exercícios do masoquismo e do sadismo, da autoflagelação a seus corpos, conforme sugere José de Anchieta, em carta de 1554, dirigida aos irmãos de Coimbra, na qual lhes dá ciência dos perigos no Brasil, lugar onde os jesuítas, segundo Anchieta, precisavam ser *santos*:

Também vos digo que não basta com qualquer fervor sair de Coimbra, senão que é necessário trazer alforje cheio de virtudes adquiridas, porque de verdade os trabalhos que a Companhia tem nesta terra são grandes e acontece andar um Irmão entre os Índios seis, sete meses no meio da maldade e seus ministros e sem ter outro com quem conversar senão com eles; donde convém ser santo para ser Irmão da Companhia. *Não vos digo mais, senão que aparelheis grande fortaleza interior e grandes desejos de padecer* [...] A meus caríssimos Padres e Irmãos em suas orações e particularmente a meu caríssimo padre Antonio Corrêa e aos Padres que foram e são meus pais (ANCHIETA, 1988, p. 74, grifos nossos).

Em seus vários estudos sobre os textos jesuíticos, Capistrano de Abreu reafirmaria as práticas de tortura física que os jesuítas infligiam aos seus noviços e a si mesmos, tanto na Europa quanto no Brasil, o que acarretaria, muitas vezes, suas próprias mortes, conforme relato de Capistrano de Abreu acerca do Mestre de noviços, Padre Antonio Corrêa, que morreria em virtude de suas auto flagelações:

O padre Antonio Corrêa, natural do Porto, recebido na Companhia em 1542 [...] hábil no ensinar e no mortificar, sabendo como nenhum outro quebrar a vontade dos noviços, sua severidade chegou a tal ponto que o padre Diogo Mirão, então provincial, se viu obrigado a intervir, ordenando-lhe que moderasse o rigor excessivo dos exercícios. Magro, doente, lançando muito sangue pela boca, Antonio Correa foi mestre de noviços em São Roque até 1569 (ABREU, 1988, p. 75-76).

Desconhecedores da maldição corporal do cristianismo, que justificava a autoflagelação europeia, os indígenas brasileiros viam seus corpos com grande positividade, dispensando-lhes grandes cuidados ora através dos cuidados higiênicos, ora através da busca de seu embelezamento, atividades que os homens, as mulheres e as crianças tupinambás dedicam grande tempo e cuidados, segundo narração de todos os jesuítas, dos viajantes e dos colonos, à exemplo do relato de D'Abbeville:

Índios e índias tornam-se tanto mais horríveis, quanto mais pintam o rosto e o corpo, na convicção de se embelezarem [...] Outros cobrem o corpo inteiro de figuras, da cabeça aos joelhos, e assim ficam como se estivessem vestidos com uma roupa de Pantalón, de cetim preto estampado [...] E são as raparigas que mais comumente o fazem, comprazendo-se em se pintar e enfeitar o corpo segundo sua fantasia. Nem sempre, tampouco, se pintam a si próprios; enfeitam-se e pintam-se uns a outros. As raparigas, mais destros, é que se encarregam o mais das vezes de fazê-lo. E embora jamais tenham aprendido a pintar, são em verdade admiráveis os desenhos que fazem nos corpos (D'ABBEVILLE, 1975, p. 217).

Ao longo desses dois últimos séculos, a hostilidade europeia ao corpo, expressa nas mais variadas formas de autocontrole e proibições, tem sido estudada e pesquisada pelas mais variadas disciplinas ou ramos de conhecimento do Ocidente. Segundo a teóloga Uta Ranke-Heinemann, o *pessimismo sexual* europeu, embora seja geralmente atribuído ao cristianismo e à idade média, suas raízes remontam, na verdade, à antiguidade, constituindo, assim, como um legado dos antigos gregos.

Nessa compreensão, Uta Ranke-Heinemann, primeira mulher a assumir uma cátedra em teologia de uma universidade oficial europeia (Alemanha), assinala as diferentes motivações, entre os antigos gregos e os seguidores do cristianismo, que concorrem para a demonização do corpo e dos prazeres por ele suscitados, na antiguidade grega e no período medieval:

Não é verdade que o cristianismo trouxe o autocontrole e o ascetismo, ao mundo pagão que se deliciava com os prazeres e com o corpo. Pelo contrário, a hostilidade ao prazer e ao corpo é um legado da antiguidade [...] O pessimismo sexual na antiguidade deriva, não como ocorreria depois do cristianismo, da maldição do pecado e da punição a ele, mas sobretudo de considerações médicas. Pitágoras (século VI a.C.) diz que devemos satisfazer o sexo no inverno, mas não no verão, fazer uso moderado dele na primavera e no outono, embora fosse prejudicial à saúde em todas as estações. Ao ser perguntado qual a melhor ocasião para o amor, respondia: ‘quando você quer se enfraquecer’ [...] O ato sexual é apresentado como ato perigoso, difícil de controlar, prejudicial à saúde e extenuante [...] O ideal da virgindade não começou com o cristianismo (RANKE-HEINEMANN, 1996, p. 21-25).

O ambiente indígena brasileiro dos séculos XVI e XVII se apresentaria aos jesuítas de forma completamente contrária aos sentimentos de hostilidade ao corpo do mundo cristão. Tanto a abstinência medicinal grega, quanto a abstinência reparadora da teologia moral do cristianismo encontrariam um universo desfavorável às suas manifestações.

Ao contrário dos antigos gregos, os índios brasileiros viam a abstinência sexual como perigo, como prática danosa à saúde e à própria vida, acreditando que a abstenção sexual provocava o emagrecimento de seus corpos, doença que apavorava os nossos indígenas, como demonstra o diálogo entre um menino tupinambá (catecúmeno) e um adulto indígena (aparentemente desejoso de se tornar cristão), transcrito pelo frade capuchinho, Claude d’Abbeville, no início do século XVII:

“E eu, disse um outro de nome *Tecuariubuí*, quero doravante viver como os Paí, usar um hábito pardo como eles, nada possuir como eles e como eles andar com a cabeça baixa e olhando para o chão; não quero mais saber de raparigas, nem de mulheres, não quero tê-las nem morar com elas; quero, enfim, viver e proceder como os Paí.” Como dizia tais coisas, o pequeno Acajui-mirim que se encontrava nesse dia na casa dos homens, interpelou Tecuari-ubuí [sic] com aquela vivacidade, seriedade e modéstia habituais: “Dizes que queres fazer como os Paí; que não queres ter mais mulheres, mas não o farás; tu as deixarás durante uma ou duas luas, mas quando te vires *angaivar* (isto é, emagrecer; não há doença que mais temam), tu as procurarás de novo e farás como tens hábito de fazê-lo Tu não poderás viver como os Paí, porque és demasiado velho [...] Velhos e anciões ali presentes puseram-se a rir da resposta da criança D’ABBEVILLE, 1975, p. 85).

O choque cultural entre os nossos índios e os invasores europeus seria total. O mundo tupinambá se confrontava com o mundo europeu em todas as suas dimensões sociais: a sexual, a religiosa, a política, a econômica, etc. Tal antagonismo, entre o mundo europeu e o mundo indígena, despertava nos cristãos os mais diversos sentimentos, como o da hostilidade, o da repulsa, e o da cobiça, segundo assinala Wilma Mendonça:

Vassalos das monarquias europeias, cujos reis dispunham de poderes absolutos sobre suas vidas, vigiados pela Igreja, que lhes prescrevia as normas de condutas sociais e individuais, exercitados na hostilidade ao sensual, na mística do trabalho e na orientação ao mercado, os viajantes e colonizadores, desconcertados ante aquela

nova e insuspeita humanidade – desfrutadora de uma perversa liberdade, nua, completamente alheia a cisão branca entre corpo e alma, distante das formas de religiosidade cultuadas pela Europa, avessa a comer o pão com o suor do rosto, integrante de uma sociedade de tempo livre, de uma sociedade sem estado – expressariam os mais vivos sentimentos de espanto, curiosidade, atração, repulsa, medo, cobiça e hostilidade (MENDONÇA, 2002. P. 184, grifos da autora).

Diante do diferente de si, os jesuítas se deixam levar por um violento sentimento de superioridade. Nesse sentimento, interpretam o mundo indígena através do *encobrimento* e da desqualificação, numa perspectiva etnocêntrica que se diferenciaria da atitude adotada em suas catequeses na Índia e no Japão, como afirma o estudioso espanhol, Nicolás Extremera Tapia, observando, também etnocentricamente, as diferenças culturais entre o universo ameríndio brasileiro e o mundo indiano e japonês: à época da expansão europeia:

A disparidade era imensa: os habitantes da Índia e do Japão eram povos de condição elevada; os do Brasil encontravam-se, praticamente, no estágio tribal das sociedades [...] Na Índia existiam muitas cidades [...] O gentio já sabia ler, possuía livros sagrados, templos grandiosos, mestres instruídos, cultura desenvolvida, não aceitando facilmente novas doutrinas sem discussão; o gentio do Brasil tinha, é claro, a sua cultura própria, mas ainda permanecia no estado primitivo de quem não sabia ler, vivia em cabanas, ignorava o uso do ferro, e a tudo dizia *sim*, sem grande resistência (TAPIA, 2007, p. 215, grifo do autor).

Em evidente aproximação ideológica com os jesuítas, Extremera Tapia não apenas justifica a ação da Companhia de Jesus, como também nega a desmedida e fatal resistência de nossos aborígenes à perda de seu sistema sagrado, de seu sistema linguístico, de sua liberdade, enfim, de sua cultura, num processo de inabalável firmeza que se arrastaria por todo o século XVI, alcançando o século XVII, quando se consumaria o maior genocídio e etnocídio já verificados no universo do Ocidente, conforme se vê no texto de Mendonça:

O que a ingenuidade ou a má fé denominam de **encontro**, foi, na realidade, o maior genocídio e etnocídio verificados no mundo ocidental, onde homens, mulheres e crianças foram tratados, diabolicamente, em nome de Deus. Um **mau encontro**, como acertadamente observa Pierre Clastres [...] Mau encontro, de cuja regência se encarrega Tanatos (MENDONÇA, 2002, p. 56, grifos da autora).

Compreendendo, em essência, os propósitos daqueles que, além de invadirem seu lar, tentam desfalcá-los dos conhecimentos que tem de si e dos seus, os índios brasileiros demonstram ter uma perfeita compreensão das consequências desastrosas da presença europeia em suas casas e aonde os levaria a colonização e a catequese europeia.

Nesse entendimento, longe de dizer *sim*, como supõe o estudioso espanhol, os índios brasileiros resistem e respondem, com firmeza, às investidas europeias, como se comprova nos recorrentes discursos indígenas, especialmente os de seus anciãos. Exemplar desses

discursos se constitui a fala de um velho tupinambá do Rio de Janeiro que incita os jovens guerreiros à luta contra a presença europeia em suas terras, mesmo que isto lhes custasse as vidas, ou mesmo a extinção da sociedade tupinambá, como um todo:

Perambulando, ou sentados em suas redes, os velhos exortam os companheiros da seguinte maneira: ‘Nossos predecessores, dizem falando sem interrupção uns após outros, não só combateram valentemente mas ainda subjugaram, mataram muitos inimigos, deixando-nos assim honrosos exemplos; como podemos permanecer em nossas casas como fracos e covardes? Será preciso, para vergonha nossa e confusão nossa, que os nossos inimigos venham buscar-nos em nosso lar, quando outrora essa nação era tão temida e respeitada das outras que a ela ninguém resistia? Deixará nossa covardia que os **margaiá** e os **pero-angaipá** que nada valem, invistam conta nós? Não, gente de minha nação, poderosos e rijos mancebos, não é assim que devemos proceder, devemos procurar o inimigo ainda que morramos todos e sejamos devorados (LÉRY, 1890, p. 184, grifos do autor).

Curiosamente, mesmo depois de cinco séculos, o professor Nicolás Extremera Tapia reatualiza a cegueira dos jesuítas, percorrendo o mesmo caminho interpretativo de um Padre Manuel da Nóbrega e de um José de Anchieta, insistindo em não querer ver, mesmo hoje, a profunda religiosidade que caracteriza a sociedade indígena brasileira do século XVI. A essa visão Wilma Mendonça se contraporia, denunciando-a como etnocêntrica:

Afeitos às marcas exteriores de religiosidade que a ostentação cristã exibía, (magnificência dos templos, ornatos e paramentos suntuosos, rituais de iniciação e treinamento, procissões, ladainhas, genuflexões, orações e jejuns públicos, etc;), os europeus se surpreendiam diante da completa inexistência desses sinais explícitos entre os índios tupinambás [...] não vendo ou não querendo ver os sinais de religiosidade tupinambá que poderiam ter sido encontrados através da profecia da Terra sem Mal [...] chave de acesso ao universo religioso dos Tupinambá, de abertura ao significado de sua Fé [...] expressa nas crenças indígenas que, desde o início da conquista, os europeus ouviam, mas delas só retinham o que podia ser explicado à luz de sua própria cultura (MENDONÇA, 2002, p. 44-45)

Diante da resistência dos índios brasileiros do século XVI à expansão política, econômica e religiosa de Portugal em suas terras, os seguidores de Inácio de Loyola, ou *soldados de Cristo*, como lhes chama o antropólogo brasileiro, Baêta Neves⁶, percorrem um caminho perpassado pela violência contra os nossos povos indígenas.

Infligem-lhes sucessivas guerras, uma catequese fundada na tortura da *espada e da vara de ferro*, perseguições sem trégua aos sacerdotes indígenas, sequestram as crianças tupinambás de suas mães, encerrando-as em seus colégios (ou mesmo enviadas a terras distantes, como propôs José de Anchieta a Ignácio de Loyola), além de impor-lhes suas

⁶ Luís Felipe Baêta Neves é autor do livro, **O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios** (1978), obra na qual ele se reporta às origens militares de Loyola e da Companhia de Jesus.

indesejadas e odiadas presenças, conforme se verifica nas epístolas de Manuel da Nóbrega e José de Anchieta:

Estes [carais e pajés] são os maiores contrários que cá temos [...] Aconteceu um dia que estando um feiticeiro tirando uma palha a doente [...] o irmão Antonio Rodrigues, que não levava fôlego para lhe contar daquilo; mandou chamar aquele feiticeiro e os principais e depois de feita prática repreender aquilo, disse aos principais que levassem o feiticeiro ao Governador preso [...] Os feiticeiros são de nós perseguidos e outras muitas abusões que tinham se vão tirando [...] (NÓBREGA, 1988, p. 104; 180).

Será muito grande serviço de Deus tê-los e criá-los [...] e quando chegarem a anos de discrição mandá-los à Espanha, onde há menos inconvenientes e perigos para serem ruins que aqui, onde as mulheres andam nuas e não sabem se negar a ninguém, mas até elas mesmas cometem e importunam os homens [...] Quanto aos Índios do sertão, muitas vezes estamos em guerra com eles, e suas ameaças sempre padecemos: mataram há poucos dias a alguns Portugueses que vinham do Paraguai, ficando ensoberbecidos com esta maldade, ameaçando-nos com a morte [...] Se Deus nosso Senhor quiser dar maneira com que sejam postos debaixo de jugo, *porque para esse gênero de gente não há melhor pregação do que a espada e vara de ferro* [...] Eu disse-lhes: 'Eu sou vosso amigo que hei de estar com vós outros daqui em diante'. Mas ele mui indignado e soberbo respondeu: 'Não quero a sua companhia' e outras coisas ásperas (ANCHIETA, 1988, p. 78; 166; 196; 214, grifos nossos).

Voluntariamente reprimidos em seus impulsos sexuais, os jesuítas se sentem agredidos pela liberdade sexual dos nossos índios. Numa verdadeira perseguição à sensualidade ameríndia, os seguidores de Loyola vigiam-lhes as festas, os casamentos, os encontros entre homens e mulheres, adentrando-lhes nas intimidades, segundo Wilma Mendonça, num evidente *exercício de voyeurismo* da alcova tupinambá:

Membros de uma organização social na qual a sexualidade humana é continuamente censurada, degradada e combatida, o prazer da carne concebido como pecado, imundície e sujidade, os cronistas europeus – viajantes, colonizadores e jesuítas (estes eunucos pelo reino de Deus) – afrontados e seduzidos pelo prazer indígena, comportam-se como verdadeiros inspetores, vigilantes da alcova tupinambá [...] flagra-se nas narrativas e nos textos epistolares quinhentistas um acentuado exercício de voyeurismo. Tal exercício nos indica, por outro lado, da exaltada e recalcada obsessão sexual europeia frente à sensualidade dos ancestrais brasileiros (MENDONÇA, 2002, p. 49-51).

Feitas *pelos e para* os cristãos, as doutrinas e os preceitos do cristianismo eram, compulsoriamente, infligidos aos Tupinambás, notadamente no que se refere às relações sexuais, em sua concepção e formas. Nesse caso específico, as diferenças entre o matrimônio europeu e o casamento indígena são totais e inconciliáveis. No Brasil do século XVI, a doutrina matrimonial europeia, estabelecida pela sacramentalidade, perpetuidade e pela indissolubilidade dos laços matrimoniais é completamente oposta às normas matrimoniais dos Tupinambás.

Encarado como atividade procriadora comum aos adultos, como meio privilegiado para a formação de parentesco e de alianças políticas, o matrimônio tupinambá se situa no universo mundano, sem nenhum traço de sacralidade. O direito ao divórcio, facultado aos homens e às mulheres, dá ampla liberdade aos cônjuges de permanecerem casados, ou não, se opondo, assim, à perpetuidade e indissolubilidade cristãs, como registram Nóbrega, Anchieta e Fernão Cardim, na mesma concepção com a qual classificaram o político, o sagrado e a linguística tupinambá, isto é, de sua ilegitimidade, falsidade e/ou inexistência:

O Gentio desta terra, como *não tem casamento verdadeiro*, com ânimo de preservarem toda a vida, mas tomam uma mulher e apartam-se quando querem, de maravilha se achará em um povoado, e nas que estão ao derredor perto, quem se possa casar (NÓBREGA, 1988, p. 148, grifos nossos).

Os Índios do Brasil parece que nunca tem ânimo de se obrigar, nem o marido à mulher, nem a mulher ao marido, quando se casam e por isso a mulher nunca se agasta porque o marido tome outra [...] e ainda que a deixe de todo, não faz caso disso, porque se ainda é moça, ela toma outro (ANCHIETA, 1988, p. 456).

Entre eles há casamentos, *porém ha muita dúvida se são verdadeiros*, assim por terem muitas mulheres, como pelas deixarem facilmente por qualquer arrufo, ou outra desgraça, que entre eles aconteça; mas, ou verdadeiros ou não, entre eles se faziam deste modo (CARDIM, 1980, p. 88, grifos nossos).

Em relação às normas eclesiásticas que disciplinam o casamento europeu, defendidas pela Companhia de Jesus e aprovadas pelo Concílio de Trento, o matrimônio tupinambá se contraporia a todos os cânones. De forma especial, no que trata da exigência da monogamia, disciplinamento estranho aos índios, mesmo aos catecúmenos, como comunica Nóbrega ao seu mestre em Coimbra, em 1549, e nos cientifica José de Anchieta, numa linguagem muito distante do que se imagina como linguagem evangélica:

Têm muitas mulheres e isto pelo tempo em que se contentam com elas e com as dos seus, o que não é condenado entre eles [...] porque é costume até agora entre eles não fazerem caso do adultério, tomarem uma mulher e deixarem outra, bem como lhes parece e nunca tomando alguma firme (NÓBREGA, 1988, p. 90; 93).

Como os Brasis, nossos antigos discípulos, que com tanto afã e trabalho andávamos criando, não temos conta alguma, e digo não temos, porque eles se hão indispostos para todo bem [...] mas Nosso Senhor não deixa de castigá-los com doenças e mortes, porque os que se apartaram de nós outros não fazem senão aqui e acolá, por suas malditas habitações, sem confissão, uns amancebados, outros com os feiticeiros (ANCHIETA, 1988, p. 189).

Tanto para Nóbrega, quanto para Anchieta, a poligamia, ou *amancebamentos* indígenas, comum a todas as nossas nações ameríndias, se constituía como entrave e impedimento à conversão de nossos índios, conforme comunicam Manuel da Nóbrega (1550), e José de Anchieta (1584) aos seus superiores em Portugal, lamentando a impossibilidade de se implantar a justiça eclesiástica romana no Brasil:

E se, entretanto, por meus pecados não se puder introduzir aqui a justiça eclesiástica, deveria ao menos Sua Alteza conter a esses amancebados sob as penas que merecem (NÓBREGA, 1988, p. 111).

Os impedimentos que há para a conversão e perseverar na vida cristã de parte dos índios são seus costumes inveterados, como em todas as outras nações, como o terem muitas mulheres (ANCHIETA, 1988, p. 341).

Longe da perspectiva de Extremera Tapia, os índios brasileiros reagiriam com grande firmeza na defesa de seu modelo conjugal, especialmente os seus sacerdotes e pajés, violentamente perseguidos pelos jesuítas e pelos colonos portugueses. A reação indígena à disciplinação europeia de sua sexualidade e de seus matrimônios atravessa todo o período da ação catequética colonizadora, como narram amplamente todos os jesuítas que participaram, em nossas terras, da expansão política, econômica e religiosa de Portugal, como Nóbrega e Anchieta:

Em um engenho se levantou uma Santidade [...] pregava [...] que havia de destruir nossa igreja, e os nossos casamentos que não prestavam, que seu Santo dizia que tivessem muitas mulheres e outras cousas desta qualidade [...] E assim está agora a terra nestes termos que, se contarem todas as casas d'esta terra, acharão cheias de ,pecados mortais, cheias de adultérios, fornicções, incestos, e abominações, em tanto (NÓBREGA, 1998, p. 180-194).

Outros dos catecúmenos nos ameaçaram com a morte, mas não são para tanto [...] persuadiu-se-lhes agora uma diabólica imaginação, que esta igreja é feita para a sua destruição, em a qual possamos encerrar e aí ajudando-nos dos Portugueses matar os que não são batizados e aos batizados fazer nossos escravos (ANCHIETA, 1988, p.108).

Continua, a resistência indígena persistiria após as mortes de Manuel da Nóbrega e de José de Anchieta, chegando ao século XVII, última fase da conquista lusitana em nosso país. Na primeira década desse século, os franceses voltariam ao Brasil com uma grande armada na qual se fariam presentes os religiosos católicos da Ordem dos Capuchinhos.

Entre esses religiosos, vamos encontrar Claude d'Abbeville, que nos relata o espanto e a contrariedade dos Tupinambá do Maranhão, quando o comandante francês os reúne para comunicar-lhes a nova ordem social estabelecida para eles. As novas ordens eram as velhas normas jesuíticas: a imposição do batismo e do casamento cristão; as leis europeias, agora exigidas pelos franceses.

Mesmo extremamente reduzidos, às vésperas da vitória final dos portugueses, os velhos tupinambás, que compõem o Conselho dos Chefes, reagem; o cacique do Maranhão contesta. Transcrito pelo padre capuchinho, o discurso do cacique Japi-açu questiona a recusa

européia ao próprio corpo, problematizando, ao mesmo tempo, a própria humanidade dos sacerdotes católicos:

O venerável ancião Japi-açu prestou enorme atenção a tais discursos, do mesmo modo que os demais índios presentes, e assim replicou: [...] *‘Mas admira-me muito que vós outros Paí [padre] não desejeis mulheres? Desceste do Céu? Nascestes de pai e mãe? Não sois homens como nós?’* Porque, além de não quererdes mulheres, ao contrário dos outros franceses que conosco negociam há quarenta e tantos anos, vós agora ainda impedis de que os vossos companheiros usem de nossas filhas, o que reputamos grande honra, porquanto deles podem ter filhos?’ Até então isto lhes parecera com efeito favor muito grande e, vendo agora que os franceses de nossa companhia não agiam com a mesma liberdade dos nossos antecessores, julgavam essa abstinência um desprezo para eles e era isso um motivo de grande descontentamento (D’ABBEVILLE, 1975, p. 63, grifos nossos)

Como pudemos verificar, a imposição do casamento europeu, em sua modalidade cristão-católica, se deu em meio a um processo conflituoso de rejeição e de negação indígenas da doutrina matrimonial da Igreja católica. Para as representações desse sacramento, na dramaturgia do século dezenove, contexto de nossa constituição como nação e de fundação, consequentemente, do teatro nacional, se volta nossa leitura das peças de José de Alencar, em especial, de **O que é o casamento?**.

CAPÍTULO II

AS REPRESENTAÇÕES DO CASAMENTO EM ALENCAR

O amor não é compatível com as operações mercantis, mas pode ser um elemento delas. [...] O amor ainda se tornará um dos principais auxiliares do comércio, e um dos meios de fazer fortuna rapidamente.

José de Alencar

TEATRO E CASAMENTO EM ALENCAR

O casamento é o casamento, e o amor é o amor; duas coisas bem distintas, que podem existir e existem, uma sem a outra.

José de Alencar

Segundo Magalhães Júnior, embora as atenções, em nosso país, convirjam para o José de Alencar romancista, a importância desse autor para a formação do teatro nacional é fundamental, pois, a cena dramática brasileira, até meados do século XIX, consistia, basicamente, em representações de peças estrangeiras e das óperas italianas do teatro lírico.

Também, os poucos dramaturgos da época foram desprezados por Alencar, como possíveis fontes de modelos, para a escrita de suas peças. Buscava o autor a alta comédia e esta, segundo ele, não encontrava no Brasil.

Dois escritores, é verdade, começaram entre nós a escrever para o teatro; mas a época em que compuseram as suas obras devia influir sobre sua escola. O primeiro, [Martins] Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia. [...] Depois de pena veio o Sr. Dr. [Joaquim Manuel] Macedo, que, segundo supomos, nunca se dedicou seriamente à comédia; escreveu em alguns momentos de folga duas ou três obras que foram representadas com muito aplauso. (ALENCAR, 1977b, p. 50-51).

Como podemos observar, dois são os motivos principais que desqualificavam, como modelos, nossos primeiros dramaturgos, conforme a ótica alencariana: a falta de seriedade de nossos escritores em escrever e criar o teatro nacional e a ausência do cunho moral nas peças. A aparente displicência de Macedo e a linguagem chistosa de Martins Pena desagradaram Alencar, que no seu intuito de “fazer rir sem fazer corar” define os pressupostos do seu teatro:

Preferi resistir, a escrever a minha comédia, como a minha consciência e o meu gosto aconselhassem; preferi ser natural, a ser dramático; preferi ser apreciado por aqueles que sabem o que é uma comédia, a ser aplaudido com entusiasmo pelas platéias. [...] Consegui pois o meu desejo, e creio que fiz um bem; porque os que vierem depois não hão de lutar com a prevenção que eu tinha contra mim; e acharão

o público disposto a aceitar a comédia como ela é. (ALENCAR, 1997b, p. 52).

Assim, Alencar adapta o modelo do teatro realista francês, de Alexandre Dumas Filho, que traz como intenção principal a busca da naturalidade da encenação, aliada a uma perspectiva ideológica burguesa. Para o escritor brasileiro, o teatro deveria ser:

Missionário, de pregação, de elevação moral da sociedade. Essa pregação está centrada no esforço de modernização da sociedade brasileira — modernização econômica, social, do gosto, da vida, enfim, de acordo com os padrões de uma sociedade burguesa. O teatro encena e dessa forma ritualiza, introduzindo no cenário do que as pessoas entendem por “cultura” o espaço social onde se deve dar esta maravilhosa simbiose de produção intelectual e giro de capital: a sociedade brasileira, o novo mundo, a nova esperança de, dentro das regras de uma moral e sociedade conservadoras, restabelecer uma arca da aliança entre os homens. (AGUIAR, 1984, p. 63).

Tomando o palco como plataforma para propagação de suas idéias, talvez, evidenciando a sua inclinação para a política⁷, o escritor se predispôs a representar a família carioca, de modo a promover uma atualização, tanto da cena dramática brasileira, como da própria sociedade, a qual buscava “doutrinar” por meio de discursos moralizantes, saídos da boca de seus *raisonneurs*.

No artigo, “A comédia nacional”, escrito em forma epistolar, ao jornalista Francisco Otaviano, José de Alencar fala dessa necessidade de moralizar o teatro brasileiro, e aponta esse fator como motivo da sua intenção de renová-lo. O autor relata o episódio em que, estando no Ginásio, via muitas das senhoras corarem, ao assistirem a uma peça que não prezava pela moralidade:

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

Nesse mesmo artigo ou epístola, datado de 13 de novembro de 1857, o dramaturgo exprime o seu projeto nacionalista do teatro. Mas, Alencar observa que a execução deste

⁷ Não se pode esquecer que José de Alencar era filho do senador José Martiniano de Alencar, político atuante do Partido Liberal, que, em 1817, participou da Revolução Liberal, no que culminou com sua prisão e a dos seus irmãos, Carlos e Tristão, e a de sua mãe, D. Bárbara Pereira de Alencar.

projeto era superior as suas forças. Assim, conclama seus amigos jornalistas a criarem o teatro nacional e fazerem a propaganda das novas produções brasileiras, conforme escrito:

Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a *criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda*. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo. [...] quis mostrar-lhe que para criar-se a comédia brasileira é preciso o concurso de todos. Este concurso estou certo que meu colega o dará; não só como jornalista, mas principalmente como autor, realizando em mais vasta escala, o que eu desejei fazer. (ALENCAR, 1977b, p. 49, 53, grifos nossos).

José de Alencar empreende, então, uma campanha, *Vamos ao teatro*, que visava a constituição de um público, por meio da estimulação dos seus leitores. Nas páginas do **Correio Mercantil**, nas crônicas direcionadas, principalmente ao público feminino, incita à alta burguesia a comparecer aos espetáculos teatrais, valorizando as produções nacionais, apresentadas, especialmente, no Ginásio Dramático.

Ia-me esquecendo dar-vos notícia do vosso pequeno teatro, do vosso protegido, minhas belas leitoras. Se soubésseis como vos agradece a bondade que tendes tido em animá-lo, como se desvanecer pelo interesse que vos inspira! Agora já não é somente um pequeno círculo de homens de bom gosto que aí vai encorajar o seu adiantamento e aplaudir aos seus pequenos triunfos. Na balastrada dos seus camarotes se debruçam as senhoras mais elegantes, as moças as mais gentis dos nossos aristocráticos salões. O lindo rosto expandindo-se de prazer, o sorriso da alegria nos lábios, elas esquecem tudo para interessar-se pelo enredo de uma graciosa comédia. E depois a sua boquinha feiticeira vai repetir no baile, ou na partida, uma frase espirituosa, um dito chistoso, que requinta de graça, conforme os lábios são mais ou menos bonitos. [...] No Ginásio o prazer roça as suas asas d'ouro por todos esses rostos encantadores; e bafeja com o seu hálito celeste todos os pensamentos tristes, todas as recordações amargas. [...] A dor, a tristeza, a velhice e o pensamento, nada há que resista a esta franca jovialidade, que como um menino travesso não respeita nem as câs, nem as lucubrações sérias, nem a gravidade e a sisudez. E quando por volta da meia-noite vos retirais, ides satisfeito, julgando o mundo melhor do que ele realmente é. *E tudo isto é obra vossa, minhas amáveis leitoras: podeis ter este orgulho. Fostes vós que criastes este teatro; que o animastes com um sorriso, que o protegeis com a vossa graça, e que hoje o tratais como vosso protegido.* (ALENCAR, 1977a, p. 222-223, grifos nossos).

Enquanto agradece a presença feminina, o dramaturgo pede ao Governo o amparo financeiro, que permitiria fundar uma escola dramática e construir novas casas de espetáculo.

Temos uma nova empresa lírica, que sem nenhuma subvenção se propõe dar espetáculos no Teatro São Pedro de Alcântara. O governo devia não só autorizar semelhante empresa, como facilitar-lhe todos os meios de levar a efeito o seu projeto; porque assim conseguimos ter excelentes representações, melhores artistas, e faríamos dentro de alguns anos uma grande economia, reconhecendo que podem existir empresas líricas não subvencionadas. *Outra grande vantagem desta empresa é a edificação de um grande teatro lírico* com as proporções necessárias para

facilitar a entrada a todas as classes da sociedade; para *isto pede a empresa durante dez anos uma subvenção anual de 120 contos*, ficando o teatro pertencendo ao governo no fim do prazo da duração da companhia, que é de quinze anos. (ALENCAR, 1977a, p. 158, grifos nossos).

Alvo, também, do autor de **O guarani**, conforme relata Marlene de Castro Reis (1997, p. 25), foi o artista brasileiro, para o qual defendeu uma valorização, já que este era vítima de preconceito. Também, enfatiza a responsabilidade social do ator de estar em contínuo aperfeiçoamento. Dessa forma, pede o dramaturgo às leitoras que cobrem, aos atores brasileiros, qualidade nas encenações e que os pressionem para que apresentem um melhor nível lingüístico no palco:

Entretanto peço-vos que, quando tiverdes ocasião, não lhe deixeis de dar umas dessas doces repreensões, uma dessas ligeiras advertências, como só sabem dar os lábios de mulher. *Dizei-lhe que faça com que seus artistas decorem melhor os papéis, e aprendam a pronunciar com perfeição os nomes estrangeiros*. (ALENCAR, 1977a, p. 222, grifos nossos).

Alencar acreditava que, para criar o teatro no Brasil, era preciso que houvesse um grupo que produzisse um repertório genuinamente nacional, atores que tivessem prazer e cuidado em encenar, e um público, ao qual se destinaria as produções. Perspicaz para seu tempo, tinha consciência que era necessária a existência dessas condições, para o sucesso do seu projeto. Compreendera o dramaturgo, cem anos antes, os pilares para sistematização da literatura, defendidos por Antonio Candido (2000): *autor-obra-público*.

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2000, p. 74).

Era através do teatro que Alencar pintava a sociedade carioca: o que ela *era* e o que *deveria ser*, apresentando lições/punições às representações do vício e afirmando a importância da virtude e da família. Dessa maneira, e nesse intuito, o dramaturgo brasileiro alcançou o sucesso em suas primeiras investidas no campo teatral. E, segundo o estudioso do teatro brasileiro, Flavio Aguiar:

A chave deste sucesso está no sentido de “engalanar”. O palco era uma das fontes mais importantes da formação cultural. Em termos de público, era, sem dúvidas, no século XIX, a de alcance mais amplo. Pelo palco chegavam as modas, as escolas

dramáticas, artísticas, a última palavra européia e a parisiense em particular. [...] Pôr a sociedade brasileira no palco significava nacionalizá-lo; mas, ao mesmo tempo, significava “engalanar” a sociedade brasileira, torná-la digna do palco, digna daquilo que se reconhecia como “cultura”, passaporte para o concerto da civilização. Isto importava não apenas em efeitos estéticos; também em transformações éticas. Chegar à cultura e à civilização significava para Otaviano (e também para Alencar) espriar pela sociedade o “tom sentido e grave” da família. (AGUIAR, 1984, p. 69, grifos do autor).

Nos dias 12 de junho e 1º de julho de 1856, Alencar publica, nas páginas do **Diário do Rio de Janeiro**, o esboço de uma pequena comédia em três atos, que ficou inacabada e nunca foi encenada. Chamava-se **Rio de Janeiro às direitas e às avessas**. Dessa forma, a estréia deste autor, nos palcos fluminenses, se dá, apenas, em 1857, com a comédia **Rio de Janeiro, verso e reverso**. A similaridade com a primeira peça, escrita pelo autor, não se restringe ao título, estende-se também a temática. Segundo depoimento do teórico de teatro, João Roberto Faria, há elementos, em **Rio de Janeiro às direitas e às aversas**, para acreditarmos estar diante da base de sua peça de estréia.

A 12 de junho e 1º de julho, ao invés de “conversar” normalmente com seus leitores, como então vinha fazendo, o folhetinista lhes dá uma comédia, cuja idéia central é a mesma do *Verso e Reverso*. É lamentável que a deixasse inacabada, com apenas três atos escritos – todos bem curtos –, e perdida nas páginas do Diário do Rio de Janeiro. [...] *Tudo leva a crer que estamos diante da “fonte” do Verso e Reverso*. Com efeito, além de haver uma semelhança sensível entre os títulos das comédias, a intenção parece ser idêntica: criar um quadro verdadeiro, com toda a cor local, por meio da observação direta dos cotidianos e de uma ênfase em elementos contrastantes. (FARIA, 1987, p. 6, grifos nossos).

Após o sucesso de **Rio de Janeiro, verso e reverso**, o escritor dedica-se, durante os anos subseqüentes, a escrever para o teatro. Dessa feita, além do texto citado, nos deixou mais oito textos — as comédias **O demônio familiar** (1857); **O crédito** (1857); **As asas de um anjo** (1858); **O que é o casamento?** (1861); **Expição** (1868); os dramas **Mãe** (1860) e **O jesuíta** (1861); e um libreto de ópera, **A noite de São João** (1857). Além de dois manuscritos: as peças inacabadas **O abade** e **Gabriela**.

Nesse empenho em criar o teatro nacional, em **Rio de Janeiro, verso e reverso**, o autor de **Iracema** nos mostra um pequeno painel do Rio de Janeiro, em apenas dois atos: a Rua do Ouvidor e seus tipos – *dândis*, mocinhas casadoiras, modistas, vendedores de bilhetes de loteria, moleques de recado.

O enredo dramatiza a vida do personagem Ernesto, estudante de São Paulo, que viaja ao Rio de Janeiro, para passar as férias na casa de seu tio, Teixeira, e fica aterrorizado com a cidade. O burburinho, o vaivém das pessoas, tudo lhe parece uma balburdia. Todavia, sua

opinião muda, quando este se vê apaixonado pela prima Júlia. Tudo o que a ele dava terror se reveste de graça e beleza.

Nessa peça, ainda ligada ao modelo romântico, em que o amor supera todas as dificuldades e transforma as pessoas, José de Alencar põe em cena a vida familiar, o sentimento casto entre dois jovens primos, de forma leve e graciosa tal qual em suas crônicas, sob o princípio de ser moralmente aceitável. Por isso, esta comédia obteve êxito, sendo bem aceita pela sociedade carioca da época, não obstante as queixas de Alencar quanto à sua representação.

O Rio de Janeiro encontrou um acolhimento muito favorável nesse teatro, tanto da parte do empresário, como dos artistas, que assistiram à sua leitura; podia ser melhor representada do que foi, se não houvesse em todos os teatros certos atores que se desonram em fazer pequenos papeis e que, por isso, não se importam de sacrificar uma peça, um autor e um teatro, que os sustenta. Lembro-me que Alexandre Dumas, falando nas suas memórias do grande triunfo que tiveram as tragédias medíocres de Arnaud, e atribuindo este fato à boa vontade dos atores, diz: “Feliz época em que homens de merecimento aceitavam papeis em que tinham somente uma cena e nesta cena alguns versos.” Se não fosse essa época, o teatro francês não se regeneraria tão depressa; os autores passariam pelo dissabor de ver sua obra sacrificada, e desanimariam no começo da carreira. (ALENCAR, 1977a, p. 49).

Mas, é em **O demônio familiar** que o dramaturgo põe, de fato, em prática os ideais do teatro realista francês. Apesar de ser a segunda na ordem cronológica, a comédia é considerada, pelos teóricos do teatro, a obra-prima da dramaturgia alencariana. Foi sucesso de crítica e de público, de forma que perdurou por longo tempo, sendo a referida remontada em 1882, 1922 e 1944, consoante nos relata o crítico R. Magalhães Júnior, em seu texto “Sucessos e insucessos de Alencar no teatro” (1977).

Antes mesmo de sua encenação, já alcançou crítica favorável, como observamos na carta do primeiro secretário do Conservatório Dramático, Fernandes da Cunha, ao dramaturgo José de Alencar, elogiando as peculiaridades de **O demônio familiar**:

Na qualidade de 1º Secretário do Conservatório Dramático Brasileiro, fui pelo Exmo. Sr. Conselheiro Presidente encarregado de indagar o nome do autor da comédia em 4 atos *O demônio familiar*, que tendo sido ultimamente apresentada à censura do mesmo Conservatório, mereceu os maiores elogios, tanto pela naturalidade do enredo, como pela elegância do estilo, — sinais reveladores de um brilhante talento e não vulgar erudição. (ALENCAR, 1977b, p. 162).

O texto, submetido ao Conservatório Dramático, de forma anônima, tal qual o foi **Rio de Janeiro**, teve sua autoria revelada pelo próprio autor. Este escreve a Imperatriz D. Teresa Cristina, pedindo-lhe permissão para dedicar-lhe a peça, tendo como mediador da solicitação

o Visconde de Sapucaí, através do qual foi enviada uma cópia autografada. Tal solicitação reproduzimos a seguir:

Senhora:

Permiti que eu escreva vosso nome ilustre na primeira página do meu livro obscuro. Esta comédia é um quadro da nossa vida doméstica; uma pintura de nossos costumes; um esboço imperfeito das cenas íntimas que se passam no interior de nossas casas; é enfim a imagem da família. Ela vos pertence, pois, Senhora, e por dois títulos, - porque sois a mãe da grande família brasileira; e porque a vossa vida é um exemplo sublime de virtudes domésticas. Não me animo a oferecê-la à Majestade; ofereço-a à Mãe, à esposa, à irmã, que sabem perdoar todas as faltas. É um pequeno testemunho de meu grande respeito e admiração. (ALENCAR, 1857 apud. FARIA, 1987, p. 39).

Em 5 de novembro de 1857, subiu ao palco **O demônio familiar**. Sete dias após a primeira apresentação de **Rio de Janeiro**, contando com a presença na platéia do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz. Esta lhe é favorável à solicitação, segundo carta do Visconde de Sapucaí a José de Alencar.

Tenho a satisfação de participar a V. S. que Sua Majestade a Imperatriz há por bem permitir que lhe seja dedicada a interessante comédia intitulada — *O Demônio Familiar* — cujo autógrafo devolvo a V. S. para a representação. Dando cumprimento ordem imperial, aproveito a ocasião para congratular-me com V. S. pela feliz concepção e execução da obra. (ALENCAR, 1977b, p. 139-140).

Apesar desse antecipado sucesso, Paula Brito publica no jornal **A marmota** crítica negativa a **O demônio familiar**. Brito não reconhecia o final dado à peça como moralizante, bem como considerava as falas do moleque Pedro monótonas. Ainda, afirmava que a intenção de Alencar fora irônica, ao dar o nome do Imperador ao escravo. O autor lhe responde, nomeando suas opiniões de *crítica de esquina*, em seu texto “A comédia nacional”:

A crítica, como é costume entre nós, fugiu da publicidade e refugiou-se em um outro círculo onde se comenta a obra, o nome, e as intenções do autor, sem receio de que a resposta faça calar essas pequenas intrigas que não deviam manchar as questões literárias. Embora às vezes me cheguem amortecidos os ecos dessa *crítica de esquina*, não me preocupo em responder-lhe. (ALENCAR, 1977b, p. 47, grifos nossos).

Em defesa de Alencar, acorreram vários de seus amigos, jornalistas da época. O dramaturgo contava, além desse apoio, com a presença do público, que continuava a lotar o Ginásio Dramático, a fim de apreciar aquela que foi considerada a melhor comédia de alencariana, como explica Flávio Aguiar:

Uma sociedade que se engalana através do teatro; que por este tem seu retrato pintado em termos moralmente aceitáveis, onde todas as paixões são “confessáveis”; que se contamina positivamente com a vida íntima da família, pelo seu tom grave e sentido, a ponto de substituir o aplauso ruidoso pelo “murmúrio admirador”; e que, também através do teatro, identifica as “suas misérias bem feias” [...] Some-se a isso o caráter “brasileiro”, presente no despacho do Conservatório, e teremos aí, implícita, uma receita de teatro reforçada pela recomendação de que os nomes dos autores nacionais que se distinguissem pelas suas “composições dramáticas” fossem encaminhados ao Imperador. *Beneplácido oficial, elogios da crítica, aplausos do público que, ao acreditar nos elogios, se sentia lisonjeado pela peça.* (AGUIAR, 1984, p. 69, grifos nossos).

Em 1866, seria a vez de Machado de Assis tecer suas impressões sobre a comédia alencariana. Em sua leitura, Assis, no seu texto “O teatro de José de Alencar”, compara o personagem principal, Pedro, com a figura de Fígaro, de **O barbeiro de Sevilha** (1775), de Beaumarchais:

A alta comédia apareceu logo depois, com *O Demônio Familiar*. Essa é uma comédia de maior alento; o autor abraça aí um quadro mais vasto. O *demônio* da comédia, o moleque Pedro, é o Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro. (ASSIS, 1994, p. 871).

A peça se desenvolve, tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente a casa do Dr. Eduardo, dono do escravo Pedro. Configura-se em uma dupla intriga, que envolve os casais Eduardo – Henriqueta; Carlotinha – Alfredo; o *dândi* Azevedo e o moleque matreiro Pedro. Nessa peça, José de Alencar já introduz a questão tratada, posteriormente, com mais centralidade em **O que é o casamento?** e, ainda, com mais crueza, em **Senhora**: as relações entre *amor – casamento – dinheiro*.

Pedro é um escravo doméstico que toma para si o papel de alcoviteiro, interferindo nos relacionamentos dos casais da trama. Com o objetivo de alcançar o sonhado posto de cocheiro, arma toda sorte de situações, para arranjar casamentos mais vantajosos economicamente para seus senhores, Eduardo e Carlotinha. Dessa forma, desvia a correspondência amorosa deles. Os poemas de Eduardo para Henriqueta são entregues a uma viúva rica e as cartas de Alfredo para Carlotinha ganham nova autoria. Pedro afirma a sua senhora que Azevedo as escreveu. Henriqueta, por sua vez, acaba concedida em casamento pelo pai, Vasconcelos, como pagamento de uma dívida com Azevedo, para o qual o matrimônio constitui-se em simples conveniência social, como se pode interpretar de sua fala:

Decerto!... Uma mulher é indispensável, e uma mulher bonita!... É o meio pelo qual um homem se distingue no *grand monde*!... Um círculo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante, espirituosa, que fez a sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! Os elogios, a admiração, a consideração social

acompanharão na sua ascensão esse astro luminoso, cuja cauda é uma crinolina, e cujo brilho vem da casa do Valais ou da Berat, à custa de alguns contos de réis! Ora, como no matrimônio existe a comunhão de corpo e de bens, os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido, e vice-versa; o triunfo que tem a beleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do outro. E assim consegue-se tudo! (ALENCAR, 1977a, p. 55).

A trama desenrola-se de forma que, por fim, todas as artimanhas do escravo são descobertas. Sendo-nos apresentado o polêmico desfecho da peça. Se alguns, como Machado de Assis, veem um *traço novo*, outros, como Paula Brito, dizem que não há *moralização*. Eduardo, o senhor de Pedro, ao descobrir as intrigas de seu escravo doméstico, que interferia em sua vida amorosa, decide lhe dar a liberdade, essa vista como punição. Nessa passagem, ainda, afere-se a recorrência à tradição romana:

Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das atenções da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. [...] 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. (PEDRO beija-lhe a mão.)* (ALENCAR, 1977a, p. 97-98, grifos nossos).

Como se vê, a liberdade é tematizada como pena, um castigo dado ao escravo: “é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante”. Dessa forma, Alencar endossa a visão ideológica que afirma que dar a liberdade ao escravo era *condená-lo* à vida em sociedade, que dele exigia a responsabilidade dos seus atos. Nesse tom, o autor traduz a visão que a sociedade, em geral, tinha quanto ao negro, visto por alguns como ser malandro e pernicioso e por outros como um ser de mentalidade infantil.

Na verdade, a ótica aqui é a do senhor e não a do escravo. O que se discute não são os males da escravidão, mas sim a sua subversão à família patriarcal, consoante afirma Décio de Almeida Prado:

A escravidão é condenada, em primeiro lugar, pelo mal que faz aos patrões, introduzindo em seus lares a mentira, a alcovitice, o mexerico, a intriga. Pedro não se limita a malquistar a família, a criar inimizades, a desfazer casamentos projetados. Tem uma influência perniciosa sobre a própria estrutura familiar, ensinando Jorge a enganar os pais, colocando bilhetes amorosos nos bolsos de Carlotinha. (PRADO, 1993, p. 330).

Como sabemos, José de Alencar defendia o sistema escravocrata. Apesar de Eduardo libertar Pedro, no final da comédia, o dramaturgo defende a manutenção da escravidão. Acredita o nosso autor que a escravidão era um mal, no entanto, necessária. Em seus textos políticos, **Ao imperador: as novas cartas políticas de Erasmo** (1867), escritos durante o Segundo Império, criticando as ações de D. Pedro II, Alencar é mais enfático:

Libertando uma centena de escravos, cujos serviços a nação vos concedera; distinguindo com um mimo especial o superior de uma ordem religiosa que emancipou o ventre; estimulando as alforrias por meio de mercês honoríficas; respondendo às aspirações beneficentes de uma sociedade abolicionista de Europa; e finalmente reclamando na fala do trono o concurso de poder legislativo para essa delicada reforma social; sem dúvida, julgais ter adquirido os foros de um rei filantropo. Grande erro, senhor, prejuízo rasteiro que não devera nunca atingir a altura de vosso espírito. [...] [A escravidão] é uma forma, rude embora, do direito; uma fase do progresso; um instrumento da civilização, como foi a conquista, o mancipio, a gleba. Na qualidade de instituição, me parece tão respeitável como colonização; porém, muito superior quanto ao serviço que prestou ao desenvolvimento social. (ALENCAR, 2008, p. 60-61, 65).

Persistindo na mesma temática, José de Alencar escreve, posteriormente, um drama: **Mãe**. Só que agora, como o próprio nome anuncia, a escravidão está relacionada à maternidade. A primeira apresentação, em 24 de março de 1860, no Ginásio Dramático, deu-se em homenagem ao aniversário da Imperatriz, D. Teresa Cristina. A peça em quatro atos foi dedicada à mãe do dramaturgo, D. Ana Josefina de Alencar, como comprova a dedicatória alencariana:

Mãe,
Em todos os meus livros há uma página que me foi inspirada por ti. É aquela em que fala esse amor sublime que se reparte sem dividir-se e remoja quando todas as afeições caducam. Desta vez não foi uma página, mas o livro todo. Escrevi-o com o pensamento em ti, cheio de tua imagem, bebendo em tua alma perfumes que nos vem do céu pelos lábios maternos. (ALENCAR, 1977a, p. 255).

Ao contrário da complicada recepção a **As asas de um anjo**, e semelhante ao modo de **O demônio familiar**, **Mãe** foi bem aceita e festejada pela crítica da época. Trata-se da história da escrava Joana, que rasga a carta de alforria a fim de ajudar o filho, Jorge, a pagar as dívidas de seu sogro. Sem saber que a escrava é sua mãe, Jorge aceita, com fraca

relutância, penhorar Joana pela quantia que salvaria o pai de Elisa da ruína e do suicídio. Por fim, revelado o segredo da maternidade, Joana decide envenenar-se, pretendendo salvar o jovem da *vergonha* de ser filho de uma escrava. Esta vai até o limite dramático, na defesa da felicidade de seu filho, num abnegado papel de mãe. A respeito deste drama comentam Machado de Assis e João Roberto Faria:

Em *Mãe* é a escrava que se sacrifica à sociedade, por amor do filho. [...] Não pode haver dúvida de que é esta a peça capital do Sr. José de Alencar: paixão, interesse, originalidade, um estudo profundo do coração humano, mais do que isso, do coração materno, tudo se reúne nesses quatro atos, tudo faz desta peça uma verdadeira criação. (ASSIS, 1994, p. 872, 876).

O conflito apresentado também assume características fortemente dramáticas, ao colocar Joana dividida entre duas faces de seu amor maternal: dedicação cega a Jorge, como escrava; e a recusa de seus favores como filho, através da manutenção do segredo. Este conflito, levado às últimas conseqüências, a matará, pois seu ser dividido não resiste à irrupção da verdade. Para proteger Jorge, em sua visão conturbada da realidade, e ao mesmo tempo bastante “realista”, Joana prefere o segredo definitivo: o silêncio e a morte. (FARIA, 1984, p. 167).

Mais uma vez, Alencar vê-se embaraçado na causa abolicionista. Entretanto, na verdade, o que há em *Mãe* é menos o ideal de liberdade do escravo que o reforço dos lances melodramáticos, usados pelo dramaturgo. Ele mesmo afirmou, no anúncio do drama, publicado na edição de 6 de maio de 1860 do **Diário do Rio de Janeiro**, que o intuito era exaltar os sentimentos maternos, conforme transcreve Flávio Aguiar: “A protagonista deste drama é uma escrava. Respeitaram-se todas as conveniências da sociedade brasileira, para se tirar partido somente do sentimento de maternidade”. (ALENCAR, 1860 apud. AGUIAR, 1984).

Além dos recursos melodramáticos, Alencar lança mão dos ideais do teatro clássico, obedecendo, de um certo modo, a unidade de espaço (prédio onde moram Jorge e Elisa) e de tempo (24 horas), apesar do texto não ser uma tragédia, e sim um drama. Também, estão presentes alguns dos elementos caracterizadores do teatro realista de Dumas Filho: ausência de apartes e naturalidade, que leva a história diretamente ao seu clímax.

Ainda, em um segundo plano, surge o tema da relação casamento e dinheiro. Ao pagar as dívidas do sogro, Jorge obtém a mão de Elisa em casamento. Mesmo que a razão da união seja o sentimento que os jovens sentem um pelo outro, não podemos deixar de observar que a condição para a efetiva união é o dinheiro, que neste texto se justifica ou se humaniza pelo amor, e é bem-vindo, visto que não parte da mulher, e sim do homem.

Já **O crédito**, a terceira peça de José de Alencar, não alcançou grande repercussão como as primeiras. Estreia em 19 de dezembro de 1857, no Ginásio Dramático. Sai de cartaz depois de mais duas apresentações, nos dias 20 e 29 do mesmo mês. O motivo seria a falta de público para as apresentações.

Vários autores sugerem que o afastamento do público se devia à excessiva preocupação de moralizar a sociedade, que faz Alencar reforçar os discursos do *raisonneur*, Alfredo, o que torna a peça sem mobilidade e filosófica demais, como já previa o parecer do censor do Conservatório Dramático, Antonio Luís Fernandes da Cunha. Os críticos da época, no entanto, preferem uma atitude elogiosa a ferir os brios do já reconhecido dramaturgo e romancista.

Nessa obra, a temática discutida é a relação entre *amor – casamento – dinheiro*, nesta peça, intensificada pela instituição do crédito. Em **O crédito**, o personagem Rodrigo, diagnostica a mazela de uma sociedade imersa nas relações mercantis atingindo as relações amorosas. O personagem, como uma espécie de *alter ego* do autor, é o grande modelo de honestidade e equilíbrio, que por meio de suas lições morais busca mudar o caráter dos outros personagens.

Pois é o crédito social que funciona. O sentimento aí é apenas o meio de manter relações que são habilmente exploradas. O homem gasto que vai casar com um a moça rica, tem a esperança de um dote e saca sobre essa esperança como sobre um depósito. A menina que muitas vezes por ordem de sua mãe dá à sociedade o espetáculo de um namoro ridículo com um moço rico, faz supor um casamento que deve ser para seus pais uma caução de dívidas já contraídas. A mulher casada que afeta uma ligação com um velho desprezível, diz ao público que a sociedade conjugal tem um sócio capitalista ou um marido suplementar solidariamente responsável pelos encargos da firma. O moço que se liga ao filho de um negociante e não o deixa; que toma-lhe o braço na rua, e senta-se junto dele no teatro ou no hotel, afetando uma grande intimidade em todos os lugares públicos, trata de mostrar aos credores já desconfiados que ele tem um fundo de reserva que responde pela emissão de suas letras. Para essa espécie de gente, Hipólito, os homens não são homens, são penhores; os sentimentos são hipotecas tácitas. (ALENCAR, 1977a, p. 119).

Tanto Rodrigo como Macedo, personagens que tendem para a caricatura, são as representações de uma ótica maniqueísta, em que o bom é “muito bom”, como Rodrigo, e o mau é “muito mau”, como Macedo. Há também aqueles personagens que, apresentando um pequeno desvio moral, são resgatados por meio das lições de Rodrigo, tornando-se caracteres irrepreensíveis.

Nessa peça, não só os personagens são regenerados, mas também o próprio dinheiro, na forma do crédito, tem a sua reabilitação. Alencar, mais uma vez, afirma seus valores

sociais conservadores quanto ao casamento e o dinheiro, no intuito de corrigir seus espectadores/leitores, tal qual bem explicam Flávio Aguiar e João Roberto Faria:

Esta questão do dinheiro: seu movimento rápido, no pleno desenvolvimento das relações capitalistas, ameaça fazer o mundo burguês perder seus laços com a tradição, com a boa moral, com o sentimento ético e o refinamento estético. [...] A ação do herói é coroada de sucesso; por isso, a peça é uma comédia, e no final ele se integra na sociedade das personagens da peça, aceito por elas através do casamento, e apresenta a imagem de uma sociedade renovada, reintegrada na ética e no calor humano. (AGUIAR, 1984, p. 58-59).

O crédito implica a defesa de um capitalismo humanizado, no qual o trabalho deve ser considerado a única fonte digna de gerar riqueza e, portanto, mais valorizado que o capital. Trata-se, obviamente, de uma visão idealista e ingênua das relações econômicas capitalistas, resultante, em nossa opinião, da obsessão de corrigir o comportamento social por meio de conceitos moralizantes. Devido a esse procedimento, [...] Alencar acaba por trair o preceito realista que tanto encarece: a fidelidade ao real. [...] retoma a perspectiva romântica idealizadora, criando personagens que são a própria encarnação da virtude e do vício, para que, segundo suas concepções, o espectador/leitor aprenda o que é o certo e o que é errado. (FARIA, 1987, p. 61).

De fato, o ano de 1857 foi especial para o teatro brasileiro e para Alencar. Além do sucesso das representações de suas três primeiras comédias, aventurou-se o dramaturgo no terreno do teatro musicado. Publicou, no **Diário do Rio de Janeiro**, em 26 e 27 de outubro, o libreto de ópera, **A noite de São João**, levado ao palco fluminense em 1860, com música de Elias Álvares Lobo. Importante destacar que, em sua estréia, essa ópera teve como regente de uma de suas partituras, Antonio Carlos Gomes, aquele que faria cantar a versão musicada de **O guarani**, mais tarde, em Milão (MAGALHÃES JUNIOR, 1977).

Já o ano de 1858 não é tão feliz para o dramaturgo. José de Alencar enfrentava a censura de sua obra **As asas de um anjo**, comédia em quatro atos, encenada pela primeira vez no Ginásio Dramático, em 30 de maio de 1858, a qual traz à tona a discussão sobre a prostituição. Carolina, personagem principal da peça, logo no primeiro ato é seduzida por Ribeiro, transformando-se na figura “demonizada” da cortesã. Esta, após enriquecer as custas de seus clientes, é roubada por um gigolô chamado Vieirinha, e termina em completa miséria. Ao seu socorro, correm seus antigos amigos e seu primo Luís, que lhe propõe um casamento “branco”.

Essa peça problematizaria a filiação de Alencar ao modelo francês. Machado de Assis, filia esta comédia não **À dama das camélias**, de Dumas Filho, mas sim a uma peça, **O casamento de Olímpia**, de Émile Augier, comentando a recorrência do tema.

Certo é que muitos espíritos delicados não puderam fugir à tentação; e para atestar que a tentação era grande, basta lembrar dois nomes, um nosso, outro estranho: o autor do *Casamento de Olímpia*, e o autor d'*As Asas de um Anjo*. Nenhum deles concluiu pela afirmativa; as suas intenções morais eram boas, as suas idéias sãs; mas os costumes e os caracteres escolhidos como elementos das suas peças eram os mesmos que estavam em voga, e de qualquer modo, aplaudindo ou condenando, eram sempre os mesmos heróis que figuravam na cena. (ASSIS, 1994, p. 873-874).

Já Flávio Aguiar, reconhece a filiação da comédia de Alencar ao texto de Dumas Filho, considerando **A dama das camélias** o marco a que todos os textos posteriores, sobre a temática da prostituição, se reportam:

Alencar faz mais do que simplesmente transpor um tema teatral francês para o cenário da Corte. Ao fazer isso, ele quis também reescrever o mito da mulher perdida. Entre as várias histórias de mulheres perdidas havia uma que era privilegiada, pois era não só a alma de uma peça, como era verdadeira *alma mater* das demais correligionárias de teatro realista. [...] pode-se até mesmo dizer que algumas das mulheres perdidas posteriores foram escritas e encenadas *a favor* ou *contra* essa, tal era seu fascínio e poder de sedução. (AGUIAR, 1984, p. 115, grifos do autor).

Na verdade, Alencar pretendia moralizar pela representação do vício. Carolina seria o *anjo decaído*, pelo qual a Providência corrigiria a sociedade hipócrita da época. Por suas mãos, ao sedutor é dado o abandono, ao lascivo puni-se com a ruína e à perda, sendo ela mesma, com a impossibilidade do amor verdadeiro.

Entra em cena, novamente, o casamento, só que agora como punição, na medida em que representa a impossibilidade da efetivação do amor de Carolina por Luís, já que estes seriam marido e mulher diante do mundo, mas como irmãos na intimidade. José de Alencar, mais uma vez, ratifica a ideologia patriarcal, que valoriza e vigia a castidade feminina, dando a Carolina uma morte simbólica para o amor.

A seqüência dessa comédia de tons dramáticos se apresenta, dez anos depois, com **A expiação**, única peça não encenada do autor, mas publicada em 1868. Agora, os personagens são mais velhos, a exemplo dos que compõem as peças francesas.

Num caminho similar, José de Alencar retoma, nessa peça, várias estratégias já utilizadas em textos anteriores, como o tema do incesto, já pronunciado em **As asas de um anjo**. Temos, também, o desprezo de Luís, que vai caracterizar a solução alencariana ao “desejos” do feminino.

José de Alencar enfrentaria, ainda, novos problemas na execução de suas peças. Seu segundo drama, **O jesuíta**, escrito em 1861, a pedido de João Caetano, para a celebração do aniversário da Independência brasileira, foi recusado pelo ator. Fato que deixou Alencar

bastante irritado. Entre as várias visões da recusa de João Caetano, acredita-se que o caráter “acabado” do personagem Samuel seria pouco propício as criações do ator, como advogam os teóricos, Décio de Almeida Prado e Flávio Aguiar.

É que o melodrama encarava o teatro como representação, e não como texto literário, deixando margem para a função criadora do ator. [...] João Caetano não poderia interessar-se por papel demasiadamente escrito como o de *O jesuíta*: ‘O papel do grande ator tinha de ser apenas o esboço da estátua que ele, o sublime escultor das paixões, moldaria em cena, ao fogo da inspiração’. (PRADO, 1972, p. 117).

Samuel fora construído minuciosamente demais, para o estilo inflamado de João Caetano, em cena. Este precisaria de um esboço para completar ao vivo; Alencar ter-lhe-ia dado uma personagem pronta, acabada. João Caetano queria um pretexto; Alencar lhe daria uma récita. (AGUIAR, 1984, p. 172).

Entretanto, motivo mais consistente poderia ter causado a recusa de João Caetano. Em seu texto, “De como Joaquim Nabuco reafirmando suas idéias polemiza com o maior escritor brasileiro do seu tempo: José de Alencar” (2002), Anco Márcio Tenório Vieira defende o argumento do biógrafo de João Caetano, Lafayete Silva:

‘João Caetano recusou a peça talvez pelas mesmas razões que determinaram ao Conservatório a sua interdição, embora depois levantada: o princípio religioso’. A peça de Alencar fora vítima do que apregoava os *Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro*, promulgado em 24 de abril de 1843, mais especificamente o 8º parágrafo, onde lemos que ‘as regras para a censura e o julgamento serão estatuídos em um regulamento *ad hoc*, tendo por fundamento — a veneração à nossa Santa Religião — o respeito aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades Constituídas — a guarda a moral e decência pública — a castidade da língua — e aquela parte que é relativa à ortoépia. (VIEIRA, 2002, p. 286).

Conforme se vê em Vieira, o drama, de teor anticlerical e antimonarquista, não se enquadraria nos preceitos do Conservatório, apesar de Alencar ser, na época, membro do referido órgão.

Desgostoso, o dramaturgo recolhe o seu texto e responde a João Caetano a altura de sua afronta, interferindo no subsidio governamental ao ator e diretor, que acaba por perdê-lo. Assim, a moléstia cardíaca do ator se acentua, levando-o à morte, em agosto de 1863.

Decepção maior que em 1861, enfrentou Alencar, na ocasião da representação do drama, em 18 de setembro de 1875. O dramaturgo havia escrito a peça para o público específico do Teatro São Pedro de Alcântara, retomando, assim, o modelo melodramático do romantismo. Mas, em 1875, o público já não era receptivo ao melodrama, dando preferência ao teatro musicado. Este desgosto final afastará Alencar de uma vez do teatro.

Porém, antes disso, o dramaturgo escreve a comédia **O que é o casamento?**, em 1861, encenada em 10 de outubro de 1862, no Ginásio Dramático. A publicação deste penúltimo texto de Alencar para o teatro é póstuma, sob o título de **Flor agreste**, pela Editora Aguilar. É o próprio Alencar que rebatiza a peça, fazendo outras correções, que podem ser observadas no manuscrito guardado no Museu Histórico Nacional, segundo nos informa o crítico de teatro, João Roberto Faria (1987).

Em 1861, entrega, esta nova peça, à apreciação do Conservatório Dramático de forma anônima. Na verdade, o anonimato era prática comum na época. Mas, no caso de Alencar, talvez, o dramaturgo tivesse outros motivos para fazê-lo. Além de ser membro censor do próprio Conservatório, o escritor, envolvido no meio político, pudesse não querer ser interpretado como um homem afeito às atividades do teatro, conforme teoriza o crítico R. Magalhães Junior:

Cabem, aqui, duas novas perguntas: teria nascido o novo anonimato de um agastamento com o teatro? Ou de um subterfúgio do político que tinha altas ambições e que, *já com o pé na escada ministerial*, como disse Teófilo Ottoni, e com o olho no Senado, não queria apresentar-se o público como um autor de simples passatempos teatrais? (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 22, grifos do autor).

Apesar do cuidado com o anonimato, Alencar seria “traído” pelo seu próprio teatro. Este apresenta traços e pontos de similaridade com a sua produção anterior, como afirma Machado de Assis, mostrando estas semelhanças de forma pública:

A extinta companhia do Ateneu Dramático representou durante algumas noites uma peça anônima, intitulada *O que é o Casamento?* O autor, apesar de ser a obra bem recebida, não apareceu, nem então, nem depois; mas o público, que é dotado de uma admirável perspicácia, atribui a peça ao Sr. J. de Alencar, e a coisa passou em julgado. Será temeridade da nossa parte repetir o juízo do público? *O que é o Casamento?* reúne todos os caracteres do estilo e do sistema dramático do autor d'*As Asas de um Anjo*; entre aquela peça e as outras do mesmo autor há uma semelhança fisionômica que não pode passar despercebida aos olhos da crítica. E atribuindo ao Sr. J. de Alencar a comédia em questão, não fazemos só um ato de justiça, resolvemos naturalmente uma questão, que seria insolúvel no caso de ser outro o autor da comédia, porque então onde iríamos buscar um Drômio de Atenas para opor a este Drômio de Éfeso? Quem seria esse gêmeo literário tão gêmeo que pareceria, não outro homem, mas a metade deste, a sua parte complementar? O meio simples de resolver a dúvida é dar a uma órfã tão bela um pai tão distinto. (ASSIS, 1994, p. 877).

Mais tarde, Flávio Aguiar ampliaria o estudo comparativo de Machado de Assis, demonstrando os vários pontos de aproximação entre os personagens de **O que é o casamento?** e os das comédias **O crédito**, **Rio de Janeiro** e **O demônio familiar**.

Miranda lembra a sisudez de Eduardo e a seriedade de Rodrigo, de *O crédito*. Henrique carrega o lado brejeiro de Ernesto, de *O Rio de Janeiro*, mais a leviandade inicial de Hipólito, também de *O crédito*; mas é sério e honesto, como Alfredo, de *O demônio familiar*. Bela, na quietude do seu sofrimento, amplia a grandeza de caráter que já se fazia sentir em Henriqueta, de *O demônio familiar*. Clarinha lembra a leveza, a graça, de Carlotinha. Sales lembra Azevedo. A presença dos escravos dá a cor local [...] Estamos diante das personagens de 1857, só que resumidas, depuradas e... mais velhas, já casadas, às voltas com problemas que alguns anos antes eram apenas uma promessa. (AGUIAR, 1984, p. 105).

Os anos tematizados são os de 1859 e 1860. Dividida em quatro atos, a peça tem como cenário a casa do casal Miranda e Isabel, no Rio Janeiro, e a fazenda, onde reside o segundo casal, Henrique e Clarinha, localizada em Petrópolis. Quebra, assim, a regra clássica das três unidades, que entre seus postulados tem a unidade de espaço.

A unidade de ação também não é respeitada, e o enredo se configura em uma dupla intriga amorosa, costumeiramente usada por Alencar, que envolve os casais Augusto Miranda e Isabel (Bela) e Henrique e Clarinha, além do *dândi* Sales, que busca seduzir mulheres casadas nas barbas dos maridos.

Miranda, político em ascensão, encontra a esposa em entrevista suspeita e toma-a por adúltera, pois o homem que a acompanhava foge sem ser identificado. A esposa, por sua vez, afirma sua inocência, ao mesmo tempo que se nega a revelar a identidade do suposto amante, temendo, assim, gerar um conflito familiar de maior intensidade. O homem, na verdade, era Henrique, que, apaixonado pela cunhada (ou tia), Bela, pretendia se despedir e partir do Rio de Janeiro.

Em relação ao personagem Henrique, Flavio Aguiar apresenta, em seu livro **A comédia nacional no teatro de José de Alencar** (1984), a querela quanto ao grau de parentesco entre este e Augusto Miranda, que ora é tomado na edição da Aguilar como tio de Henrique, ora como irmão mais velho, como na cena 9 do Ato II, em que Clarinha se refere a Henrique como irmão mais novo de Miranda.

Tal questão é resolvida por estudos posteriores. O crítico João Roberto Faria (1987), baseado, no já citado aqui, manuscrito do Museu Histórico Nacional e em um anúncio assinado pelo próprio José de Alencar, esclarece que entre as correções feitas, em 1873, pelo dramaturgo, a pedido de um amigo do Ginásio Dramático, está a mudança de parentesco entre Henrique e Miranda, de irmão para sobrinho e tio, o que atenuaria, segundo Faria, a dramaticidade da peça.

Os anúncios do *Jornal do Comércio* esclarecem tudo: Alencar não só modificou o título da peça – deve ter se lembrado das críticas que recebeu – como alterou o grau

de parentesco entre Augusto e Henrique, talvez até para atenuar a dramaticidade referida por Magalhães Junior (FARIA, 1987, p. 135).

Posteriormente à noite da confusão, Henrique termina casando-se com Clarinha, que já o amava. Seria a cura para seu desvario em amar a esposa de seu tio, o qual o tinha como um filho? O casamento de Henrique com Clarinha seria, antes de tudo, o caminho para o amadurecimento do próprio personagem no correr da trama. Segundo, ainda, o crítico Flávio Aguiar, “fica claro que o caminho de Henrique, da paixão por Bela ao casamento com Clarinha, é a do “crescimento” de uma paixão incestuosa, “infantil”, a um sentimento adulto, pela outra” (AGUIAR, 1984, p. 103).

Essa história poderia ser mais um melodrama romântico, um caso de ciúmes, com desfecho passionai, se não fosse uma *comédia realista*, que, antes de tudo, pretendia pelo exemplo, moralizar a sociedade brasileira. Assim, a discussão sobre a instituição do casamento toma forma, nesta obra de José de Alencar, que ora se apresenta inovador ora como defensor de uma opinião conservadora.

O autor de **Cinco minutos** envolve, dialeticamente, uma atitude realista e uma cega obediência as normas institucionais da Igreja Católica, cuja religiosidade era considerada oficial no Brasil. Não se pode esquecer que, como censor do Conservatório Dramático, conhecera ou mesmo ajudara a estabelecer os dois princípios restritivos à nossa produção.

Em crônica publicada em 10 de junho de 1855, o próprio José de Alencar elenca, ironicamente, alguns dos mais variados motivos que levam os homens da “boa” sociedade Rio de Janeiro oitocentista, isto é, das camadas burguesas, a se casarem:

Os políticos desposam uma boa posição na sociedade, uma proteção valiosa, uma família influente, um nome de prestígio. Para eles a mulher é um diploma. Os ambiciosos casam-se com uma boa porção de contos de réis, com uma excelente mesa, um palácio, e todas as comodidades da vida. Para eles a mulher é uma letra de câmbio, ou uma hipoteca sobre boa herança. Os velhos reumáticos casam com as cataplasmas e as tisanas. Para estes a mulher é uma enfermeira, uma irmã de caridade, um xarope de saúde. (ALENCAR, 1977a, p. 205)

Como observamos, casar-se com uma moça de família influente garantia ao rapaz o capital simbólico necessário, para que este alcançasse uma posição de destaque na alta sociedade, abrindo-lhe a possibilidade de uma carreira política, por exemplo, além de a própria imagem da mulher – seus modos delicados, sua índole irrepreensível – funcionar como referência da imagem masculina. Segundo Mary Del Priore, a exemplo de como costumeiramente se fazia em São Paulo, as bodas das elites funcionavam, também, como apresentação do “novo integrante” à sociedade:

Entre as elites brancas, eles eram (os matrimônios), sobretudo, atos sociais de grande importância. Em São Paulo, por exemplo, comerciantes portugueses passam a ter acesso às famílias tradicionais, permitindo a rápida integração de “alfacinhas” à área de influência política ou econômica dos sogros. (DEL PRIORE, 2006, p. 157).

Nessa mesma linha, Maria Ângela D’Incao ressalta a imposição do capital simbólico:

Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem de suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. [...] Esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social. (D’INCAO, 2007, p. 229-230).

Uma esposa que causasse uma boa impressão perante a sociedade garantia ao marido a formação de um capital social, em que os admiradores de sua mulher consistiam nos bons parceiros de negócios. Em outros casos, os laços matrimoniais poderiam garantir ao homem uma “cuidadora” para a velhice, já que, nessa época, eram comuns as uniões entre homens sexagenários e moças recém saídas da infância.

Em outros casos, o casamento era o passaporte para a ascensão social e econômica, garantida pelo costume do dote, oferecido ao marido, pelo pai da noiva, quando da celebração das bodas. O casamento era um negócio tratado pelos homens, no qual o dote tem um papel essencial, como ressalta Luís Felipe Ribeiro, em seu texto:

O normal é que isso dependesse de um pai, pois afinal, o casamento, nessa época e nessa classe social, era um negócio entre homens. Em outras sociedades e em tempos diferenciados, segundo a antropologia, cabia também aos homens decidir entre si, a troca de mulheres. Enfim, às mulheres cabe um bem pequeno papel na articulação do casamento. O habitual era um pai oferecer um dote – e, com ele, uma filha – e um noivo a aceitar os dois. A noiva só entra na história depois de selado o contrato e como o objeto material da transação. (RIBEIRO, 2008, p. 151).

Encenando, a *question d’argent* – relação entre *casamento* - *amor* - *dinheiro*, muito discutida na comédia realista francesa – adaptada à literatura brasileira, tanto no discurso dramático como no romance, José de Alencar, em **O que é o casamento?**, apresenta o protagonista Miranda. O próprio personagem, que no início da comédia já é casado com Isabel, reconhece a importância do casamento para a aquisição monetária. Assim, antecede o personagem Fernando Seixas, de **Senhora**, conforme as passagens abaixo:

Miranda – Sinto que estejas em dificuldades. Lembra-te que nessas ocasiões é que servem os amigos. *O meu casamento trouxe-me alguma fortuna*. Far-me-ás obséquio dispondo dela. (ALENCAR, 1977a, p. 315, grifos nossos).

Não, senhora, não enganou-se, disse afinal, com o mesmo tom frio e inflexível. Vendi-me; pertenco-lhe. A senhora teve um mau gosto de comprar um marido aviltado; aqui o tem como o desejou. [...] Ajustei-me por cem contos de reis; [...] foi pouco, mas o mercado já está concluído. (ALENCAR, 2007, p. 127).

Embora resguardando a linguagem de **O que é o casamento?** da crueza do texto romanesco, Alencar apresenta, contudo, em sua prosa dramática e no romance a situação do marido que se vende, que só será redimido após descobrir o valor do trabalho. E, no que tange ao personagem Miranda, ainda, quando se tem a certeza da fidelidade da esposa.

Para Alencar, o casamento baseado no dinheiro não teria chance de sobreviver aos problemas conjugais, porque na medida em que a mulher oferece um dote ao marido, como no caso de Aurélia, ela o está comprando. Para essa visão, concorre o texto crítico de Flávio Aguiar: “o marido que deve à mulher; isto a faz Senhora onde deveria haver um Senhor. E faz do Senhor um devedor, um homem em posição “fraca”, contrária a sua “natureza” (AGUIAR, 1984, p. 109).

Reduzidos à condição de devedores, condição modificada do “senhor”, Seixas, em **Senhora**, e Miranda, em **O que é o casamento?**, retomam a sua liberdade a partir do pagamento da dívida que tem com suas esposas, devolvendo o dote:

Miranda — Quando nos... Quando seu pai me entregou, ela estava em apólices e prédios. Foi necessário vender tudo, vender pelo seu justo preço. Por isso esperei quase um ano!... *Só agora acabo de recebê-la. Deus sabe quantos amargores me custou cada dia que demorei esta restituição* [...] É verdade que uma lei me daria o direito à metade dela, se *ainda fosse seu marido. Não o sou!*... Esta riqueza é sua, unicamente sua. Pode dispor dela como entender: está em vales ao portador. Para *minha* filha e para mim basta o meu trabalho. (ALENCAR, 1977a, p. 330, grifos nossos).

Eu supunha haver feito uma cousa muito vulgar que o mundo tem admitido com o nome de casamento de conveniência. A senhora enganou-me: definiu a minha posição com maior clareza; mostrou que realizara uma transação mercantil. [...] Enfim *partiu-se o vínculo que nos prendia. Reassumi a minha liberdade*, a posse de mim mesmo. Não sou mais seu marido. (ALENCAR, 2007, p. 246, 248, grifos nossos).

Nos fragmentos da peça e do romance, José de Alencar incide, tenazmente, sobre a temática matrimonial. Mas, em **O que é o casamento?**, o dote não sendo o principal motivo para a realização da união conjugal, se torna ato de amor, doação voluntária: o que é da esposa passa a ser do marido, os bens se tornam comuns aos dois, como se afere da passagem,

em que Isabel oferece ao amigo de Miranda, Alves, ajuda financeira, por meio do empréstimo do seu dote:

Alves — Não devia duvidar de ti!... (A Isabel) Eu admiro e agradeço, minha Senhora. Mas não posso aceitar sem o consentimento de Miranda. (Entra Henrique)

Miranda — Ela pode dispor livremente do que lhe pertence, Alves.

Isabel — Ouve? Não deve recusar.

Alves — Mas, D. Isabel, eu tenho escrúpulos... Luto com embaraços; posso ser infeliz, e causar-lhe graves prejuízos.

Isabel — Que importa!... *Então deverei tudo a meu marido.* É um orgulho de mulher, Senhor Alves. (ALENCAR, 1977a, p. 351, grifos nossos).

Nesse caminho, marcado pela ambigüidade, ao questionar as soluções dadas por Alencar, em **Senhora**, Roberto Schwarz acentua a atitude do dramaturgo e romancista, explicada, também, por Luis Filipe Ribeiro:

Não é conformista, pois não se justifica, nem é propriamente crítica, pois não quer transformar. [...] Isso posto, a consequência formal com que Alencar desenvolve o seu assunto fortalece — em lugar de eliminar — a dualidade formal que viemos estudando: coloca no centro do romance a coisificação burguesa das relações sociais. (SCHWARZ, 1988, p. 33, 54).

Há em Alencar uma constante preocupação em manter os padrões morais, reforçando-os, e, ao mesmo tempo, denunciar a falsa moral vigente. Como entendê-lo? É simples: o que ele defende não é a sociedade de seu tempo tal e como ela se apresenta; defende a sociedade como ela poderia e deveria ser. É este o sentido pedagógico que atravessa toda sua obra. Ele deseja contribuir para solidificar e cristalizar valores que, se existem, não são cumpridos como deveriam. O que ele escreve assume, então, a postura de um espelho em que os leitores – e, em especial, as leitoras – deve buscar elementos de identificação, quer social, quer moral. (RIBEIRO, 2008, p. 87).

Dessa maneira, Alencar, exalta o casamento por amor enquanto justifica tanto Miranda quanto Seixas, ao tratar o comportamento ideológico. Seria a personagem Isabel, a exemplo de Aurélia, que cede o dote, transformando-o em dinheiro livremente doado, uma riqueza comum ao casal. Nessa perspectiva, José de Alencar humaniza a relação matrimonial, como argumentam os críticos Flávio Aguiar e Luís Filipe Ribeiro:

O dote, riqueza atravessada na garganta do casamento por amor, também é cauterizado e vê expurgado seu caráter de golpe de baú, através dessa troca de dinheiros para cá e para lá. [...] Pois é através desse mecanismo que a convenção do casamento se humaniza, e se torna a legítima depositária dos sentimentos e das paixões humanas. É através disso que o casamento deixa de ser artificialidade imposta para se tornar “união real”. Nessa ótica, o que é o casamento? É a purgação da dívida, e da dúvida. (AGUIAR, 1984, p. 108).

O casamento é visto como uma forma lícita de se obter a propriedade e a riqueza; e a instituição do dote é sua expressão jurídica mais cristalina. O dote faz do casamento um contrato de compra e venda. Nem mais, nem menos. E isto não fere a consciência ética da época, desde e sempre que haja uma relação amorosa que o justifique. (RIBEIRO, 2008, p. 130).

O amor, na obra de José de Alencar, seria a base sólida na qual repousa a instituição matrimonial. Mas não o amor carnal, arrebatador, capaz de crimes, do primeiro romantismo, mas que repousa na confiança, ao qual a burguesia chamou de *amor conjugal*. Esse amor, definido pela Igreja como *coitus reservatus*, é o indicado para os casamentos cristãos, em especial o católico, como afirma a teóloga, Uta Ranke-Heinemann:

O método de coito apoiado pelo cardeal Hugúcio, grande especialista em leis canônicas e professor do ainda maior Papa Inocêncio III, só funciona para o homem. [...] O problema teológico de Hugúcio era este: como cumprir o débito conjugal de forma a deixar o homem sem pecado. Hugúcio descobriu uma maneira: 'posso cumprir minha obrigação para com a esposa e aguardar até que se tenha saciado em seu prazer. [...] Posso, se desejar, me afastar sem satisfazer meu prazer. (RANKE-HEINEMANN, 1996, p. 184-185).

Na reafirmação ideológica desse amor, Alencar dispõe o seu personagem Augusto Miranda, casado graças ao dote feminino, conforme se vê em sua fala ao amigo Alves, no Ato primeiro da peça:

Não me compreendeste então, Alves. *O amor conjugal é calmo e sério; vive pela confiança recíproca, e alimenta-se mais de recordações do que de desejos*. Um exemplo: nós já não somos os companheiros inseparáveis de estudos e de prazeres que fomos outrora; apenas nos encontramos de longe em longe, e trocamos rapidamente uma palavra, ou um aperto de mão. Entretanto isto basta: nenhum duvida da amizade do outro. Ambos temos a certeza de que possuímos um amigo dedicado; e essa certeza é um gozo superior a qualquer demonstração frívola e banal. Pois bem: perfuma essa amizade com a graça e a ternura inseparável da mulher, e terás a imagem perfeita de um casamento feliz. (ALENCAR, 1977a, p. 314, grifos nossos).

Em obediência às leis eclesiásticas da Igreja Católica Apostólica Romana, Alencar representa o amor conjugal destituído de paixão e de desejo, como ressalta seu personagem. O matrimônio alencariano se caracteriza pelo sacrifício do prazer, pelo esvaziamento da eroticidade dos cônjuges, pela “morte” dos seus corpos, desromatizando-o, como sugere Simone de Beauvoir e afiança João Roberto Faria:

O casamento não é o prazer, é o sacrifício do prazer, é o estudo das duas almas que para sempre, doravante e para um fim fora de si mesmas, terão que se contentar uma com a outra. (BEAUVOIR, 2009, p.311).

O dramaturgo desromantiza o amor, redefinindo-o em função do casamento, e ligando-o à família, não à paixão devastadora que não respeita as convenções sociais (FARIA, 1987, p. 124).

Para Prado, essa “contenção” de afetividade se dá, precisamente, pela necessidade da família patriarcal brasileira, que condiciona os pares a papéis sociais previamente estabelecidos, assegurando nessas convenções o sucesso da instituição familiar, como anota:

não se trata de eliminar a afetividade, mas de contê-la, canalizá-la em proveito da sociedade, transformando a “paixão cega” em “afeto puro”. O eixo de interesse deslocou-se do amor, força irracional capaz de reduzir a nada as convenções humanas, para a instituição essencial doméstica do casamento. (PRADO, 1993, p. 321).

Guiado por essa perspectiva moralista, Alencar termina por afastar-se da naturalidade e verossimilhança estéticas, propostas pelo modelo realista, retrocedendo ao campo das idealizações românticas, enquanto ratifica os valores conservadores da ética moral cristã, que opera a cisão humana entre corpo e alma – com prejuízo do corpo.

Isto traduz o conceito romântico de pureza amorosa. De um lado o corpo, de outro a alma. Aqui a pureza, lá o pecado; o corpo pertence à terra, assim como a alma, ao céu. Do lado do corpo a sensualidade; da banda da alma, o amor. O sujo pertence ao corpo, como o limpo é dos domínios da alma (RIBEIRO, 2008, p. 120).

Enquanto testifica a sua sacralidade, indissolubilidade e perpetuidade, o casamento alencariano deposita a sua felicidade, no esvaziamento do desejo carnal, como remete Miranda: não seria o casamento “a perpetuidade do amor, a troca sem fim de carícias e protestos” nem “uma guerra doméstica, uma luta constante de caracteres antipáticos” (ALENCAR, 1977a, p.313-314). Em termos semelhantes, a personagem Isabel, também transformada em *raisonneur*, por Alencar, ratifica o amor conjugal,:

O amor que produz o ciúme e as contrariedades, Clarinha, é uma excitação, que passa deixando a fadiga, o tédio e às vezes a dúvida: *o amor que vive da confiança é uma afeição calma e doce*. Há ocasiões em que parece fugir; mas volta sempre pela atração irresistível das recordações puras (ALENCAR, 1977a, p. 346, grifos nossos).

Defendendo uma perspectiva cristã de matrimônio, o dramaturgo transforma **O que é o casamento?** em peça de tese, ou seja, a peça é elaborada para um fim exterior a ela: o de “cristianizar” o amor sexual. Esse amor é substituído pela veneração amorosa à família, elevados à condição do sublime e do sagrado, conforme discurso de Miranda, transformado em epígrafe do nosso trabalho.

Oh! para mim, não, decerto! Essa flor, já compreendeste, Henrique, é a felicidade conjugal; que embalsama com sua divina fragrância o seio da família, que adorna de festões e grinaldas o lar doméstico, e cobre de uma eterna primavera a nossa existência. [...] É assim o velho que sonha cultivar a felicidade conjugal; os filhos e as famílias que lhe crescem em torno o cobrem de sorrisos e carinhos. [...] Decerto; devemos-nos todos à pátria e à humanidade. Mas, acredita-me, a primeira ocupação e a mais séria do homem é a sua felicidade doméstica. *Não há neste mundo mais sagrado sacerdócio do que seja o do pai de família*; ele assemelha-se ao Criador, não somente quando reproduz a sua criatura, mas quando desses anjos (entra Rita com IAIÁ) que Deus lhe envia, ele prepara as futuras mães e os futuros cidadãos. É só depois de cumprida esta santa missão, que temos o direito de dar a outros misteres as sobras da nossa alma.[...] Quando te brotarem essas vergôntes, Henrique, (mostra Iaiá que tem nos braços) então me hás de compreender; terás uma alma nova saída da refusão da alma velha; é a alma do pai. (ALENCAR, 1977a, p. 340-341, grifos nossos).

Para Alencar, o homem casado – ou pai de família – é um sacerdote da pátria e da humanidade, não do leito conjugal. É através desse sacerdócio que o homem se aproxima do próprio Criador.

Alter ego de Alencar, Miranda reafirma o “instinto de nacionalidade” do autor, ao enfatizar a importância do exercício de cidadania. Talvez, vaticinando as decepções que obteria neste campo, o escritor antecipou, pelas palavras do seu personagem, o desabafo que fez em 1870, na carta ao Barão de Lucena:

Às vezes quero crer que seria mais feliz se fosse para um escritório de advogado, onde pela primeira vez tive o prazer de vê-lo. Dir-me-ão que não posso ser senador: Quem sabe? Senador quer dizer o diabo no couro, a tentação da tribuna que chama o homem e o provoca. Ora eu sou daqueles que não se podem entregar por metade a uma coisa. Se for senador creio que serei sempre pobre, entretanto, como simples advogado poderei garantir o futuro de meus filhos, para quem eu olho como pai e como cidadão. *Se Deus me der que eu eduque meu filho, como eu desejo, creio que terei com ele prestado o melhor serviço ao país, dando um cidadão útil, que há de fazer alguma coisa em seu benefício, eu o espero.* (ALENCAR, 1977, p. 74, grifos nossos).

Mas, lembremos que nessa peça existe a suspeita de adultério. Uma esposa infiel, na sociedade brasileira do século XIX, marcada pelo autoritarismo do chefe de família, põe em xeque a autoridade do homem sobre seu lar. Se ele não conseguia dominar sua própria esposa, como poderia gerir bem seus negócios e os de outras pessoas?

A castidade feminina — constituída em medida fetichista da reputação masculina — é estigma de uma violência simbólica, sofrida pela mulher, presente no matrimônio, de origem cristã-européia, adotado no Brasil. Transmutada em amor conjugal, essa violência configura-se na obra de Alencar, numa afirmação da ideologia de *sexo frágil*, cujo cuidado é dever do marido, conforme aferimos do trecho:

Sei o que pretendes dizer! Não é dessa fidelidade material do homem, que eu falo. *O nosso grande dever é o de proteger e fazer a felicidade da mulher* que nos sacrificou tudo, que é a mãe de nossos filhos, e a companheira inseparável da nossa existência. Como procedemos nós depois que passam os primeiros gozos de um amor partilhado? Voltamos às ocupações habituais. No nosso orgulho de homens, entendemos que a inteligência da mulher não pode acompanhar-nos nessa porção mais importante de nossa vida, e só deve ocupar-se dos arranjos domésticos, das modas e dos bailes. Deixamos no isolamento esses *entes fracos* a quem arrancamos da casa de seus pais, às festas da família, à ternura materna, às afeições dos seus!... Gastos pelos amores fáceis nem um se lembra que a alma, ainda virgem, de sua mulher, tem necessidade de viver!... Esquecemos enfim o tesouro que nos foi confiado, e cujo valor só sentimos nos momentos de sua perda! (ALENCAR, 1977a, p. 354-355, grifos nossos).

O prazer e o erotismo não estavam associados à mulher chamada “honesta”, apenas à “perdida”. O campo da sexualidade feminina era considerado terreno perigoso, pois se acreditava que uma vez a mulher tendo contato com o sexo ou ciência dela mesma como fêmea, seria incontrolável. Assim, o maior número de argumentos, regras de etiqueta e meios foram criados e usados a fim de inibir o exercício da sexualidade feminina, como observa Pierre Boudieu (1999):

A cintura é um dos signos de *fechamento* e um dos signos de fechamento do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas, que, como inúmeros analistas apontaram, ainda hoje se impõe às mulheres nas sociedades euro-americanas [...]. Ela simboliza a barreira sagrada que protege a vagina, socialmente constituída em objeto sagrado, e portanto submetido, como o demonstra a análise durkheimiana, as regras estritas de esquivações ou de acesso, que determinam muito rigorosamente as condições de contato consagrado, isto é, os agentes, momentos e atos legítimos ou, pelo contrário, profanadores (BOURDIEU, 1999, p. 25 – grifos nossos).

A eficácia desta dominação está nos dominados se integrarem como parte da dominação sem ter consciência de sua própria dominação (BOURDIEU, 1999). Alienada ao mundo exterior, a mulher é absorvida nas atividades domésticas, devendo aceitar a felicidade do único amor que lhe é oferecido em plenitude: o amor de mãe.

Isabel — *Amei meu marido. (...) Amando minha filha.* Refugiei-me nessa afeição. Aí encontrei de novo o homem que eu tinha amado: associei-me a essa vida que outrora me parecia tão seca e tão egoísta: acompanhei-o de longe, e vi quanta generosidade e quanta delicadeza encobre a sua reserva. *A minha solidão foi-se povoando: o governo da casa, os cuidados domésticos, o desejo de tornar doce e cômoda a existência daquele que se dedicava à felicidade da família,* deram-me as emoções mais agradáveis e mais puras que tenho sentido. (ALENCAR, 1977a, p. 336, grifos nossos).

Como podemos ver, Alencar define bem os papéis sociais: pai provedor, mãe submissa, filhos bem educados e sadios. “A religião reforça, de um modo geral, essa idéia de mulher como sempre disposta a servir, a perdoar, a ser submissa, a completar-se na maternidade, esta vista como algo divino que a coloca em segundo plano sempre” (SOUZA, 2004).

A desavença entre Miranda e Isabel poderia ser desfeita com a revelação do nome do suposto amante. Mas, em sua *sublime reserva*, como nomeia Machado de Assis, a heroína da trama se condena ao sofrimento, ao lado do marido, que lhe inflige uma acusação injusta de adultério. Essa atitude de teor masoquista, por parte de Isabel, podemos inferir de suas palavras:

Foi um martírio, foi; mas também era a única alegria que *Deus me permitia neste mundo, acompanhá-lo, servi-lo e estimá-lo, apesar de seu desprezo*. Eu lhe suplico, Senhor! Deixe-me esse martírio até o último sopro de vida. Quero morrer a seu lado, não para amargurá-lo; a agonia será curta; mas, para que possa dizer-lhe a minha última palavra (ALENCAR, 1977a, p. 369, grifos nossos).

Como vemos, os limites que separam esta comédia do drama são tênues. Não há como deixar de perceber que, se, por um lado, as personagens, um tanto caricaturais, Clarinha e Sales, são tipicamente cômicos, por outro, o sofrimento de Isabel é intensificado tal qual nos melodramas. As cenas, por vezes, são fortes: Miranda, prestes a matar a esposa e se suicidar; Isabel quase alvejada pelos tiros de Henrique. Assim, sobre essa comédia, perpassada de subtons dramáticos, que é **O que é o casamento?**, Flávio Aguiar faz suas considerações:

A distância que nos separa do drama é a distância que separa o dedo do gatilho, ou os milímetros de desvio no cano de uma arma que fazem com que ela erre alvos por metros. [...] *O que é o casamento?* é, claramente, uma releitura da própria tradição dramática, e das paixões humanas vistas através dela. Esse teatro é ambicioso; ele não quer reformar apenas o teatro, mas sim os homens e sua natureza. Mas é verdade que também quer reformar o teatro. (AGUIAR, 1984, p. 112-113).

Clarinha, sentindo-se abandonada pelo marido, Henrique, usa dos favores de um tal Sales, a fim de causar-lhe ciúmes. Deixa cair, de propósito, um bilhete, no qual o suposto amante intenta marcar com ela um encontro, na cabana de caça da fazenda. Rindo-se da reação do marido, que em tom grave, pretende matar os supostos amantes, Clarinha sente-se vingada. Interessante observar a crítica do autor de **Iracema** ao contexto dramático de sua época, especialmente o da recorrência ao melodrama, cultivado, no Teatro São Pedro de Alcântara, pelo seu desafeto, João Caetano, conforme sugere a passagem abaixo.

Henrique — Nas almas puras como a sua, Bela, custa a entrar uma suspeita; mas eu tenho provas. (A Clarinha) E a Senhora devia saber que as suas zombarias neste momento são mal cabidas.

Clarinha — Oh! Reconheço que a situação é grave... gravíssima! (Ri-se) Perdão! não é culpa minha! Posso conservar-me séria, *vendo-o com esses ares de João Caetano no Otelo?*... (ALENCAR, 1977a, p. 363, grifos nossos).

Esclarecido o mal entendido entre o casal, resta esperar o desfecho que José de Alencar dará a primeira intriga: a suspeita de adultério contra Isabel e a sua iminente separação do esposo. Desse lugar moralizador e cristianizador, Alencar resolve os conflitos dos personagens - representados pelo ciúme e pela desconfiança que Miranda nutre por Isabel – dissolvendo tais sentimentos pela paz e harmonia doméstica, com as quais encerra a peça:

Isabel (vendo Miranda) — Ah!...

Miranda (comovido, Henrique tem o papel na mão) — Esta carta só te devia ser entregue amanhã. Vinha buscá-la e achei a porta fechada. (Apertando-lhe a mão) Tudo ouvi, Henrique!

Clarinha — Tudo o quê?

Miranda (cingindo com o braço a cintura de Isabel, a meia voz) — Bela!... Me perdoarás tu algum dia? (Isabel reclinava a cabeça sobre o peito de Miranda e quase esmaia; Miranda beija-a na fronte)

Clarinha — Bravo! (A Henrique) Não tens inveja? Abraça-me, eu dou licença!

Henrique — Com muito prazer; em paga da alegria que fizeste entrar hoje nesta casa!

Miranda (apresentando Iaiá pela mão) — Nossa filha, Bela. (Conhece que está desmaiando)

Siqueira — Uma vertigem!...

Henrique — Já passou.

Miranda (aflito) — Bela!

Isabel — Ah!...

Clarinha — Que tens?

Isabel — Não sei... A felicidade!... (ALENCAR, 1977a, p. 374).

Pelas palavras de seus personagens, Alencar responde a pergunta do título da comédia (o que é o casamento?). Mas é pelas ações destas que ele pretende expurgar os males da sociedade oitocentista, apresentando as lições dos erros a serem evitados, para que a paz doméstica fosse uma realidade permanente nos lares cariocas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, histórica e artisticamente, o teatro europeu religioso, de cunho cristão-católico, chega ao Brasil, na segunda metade do século XVI. Tomé de Souza, em sua comitiva colonizatória, e cristianizadora, traz os primeiros jesuítas da Companhia de Jesus, chefiados então pelo Padre Manuel da Nóbrega. A presença dos jesuítas nessa comitiva explicita a íntima ligação entre o Império português e a Igreja. Nessa vinculação, marcada pela obediência irrestrita, a Companhia de Jesus atuaria na reforma da própria Igreja Católica que buscava, através do Concílio de Trento (1545-1563), resgatar a fé e a credibilidade já abaladas pela Reforma Protestante.

Em julho de 1553, o Padre José de Anchieta chega ao Brasil, na comitiva do segundo governador geral, D. Duarte da Costa. O jesuíta reforçaria os trabalhos dos inicianos de catequese dos indígenas brasileiros. Utilizando-se das artes como recursos importantes de seu trabalho evangélico-colonizador, Anchieta se tornaria responsável pela introdução – e abasileiramento – do teatro religioso europeu no Brasil, criando, assim, as nossas primeiras manifestações teatrais.

A esse teatro religioso, matreiramente, Anchieta incorpora as manifestações festivas, os cantos, as danças, as pinturas corporais, ou seja, as práticas ritualísticas e de solenidades, dos índios brasileiros, como reconhecem todos os estudiosos da obra de Anchieta.

Em seus estudos sobre a cultura dos índios tupinambás, entre os quais José de Anchieta conviveu em sua catequese, Wilma Mendonça ressalta a evidente *inclinação* dos índios brasileiros ao artístico, destacando o gosto do povo tupinambá pela arte musical, pela coreografia e pela arte da oratória, principalmente, no que se refere ao gosto indígena pela fluência verbal.

Assim, mergulhados no universo das artes, mesmo antes do contato com os religiosos, da Companhia de Jesus, é compreensível, e mesmo natural, a boa recepção dos *brasis* em relação ao teatro jesuíta, mais restritivamente ao anchietano, elaborado como parte do programa de colonização e dominação dos povos nativos do Brasil, no século XVI.

A importância de José de Anchieta na divulgação do teatro iniciano é tamanha que a sua morte, que coincide com a reorientação teológica da Companhia de Jesus, corresponde ao fim das elaborações e exibições dessa vertente teatral.

Após a morte de José de Anchieta, as encenações teatrais, de caráter religioso, vão se tornando cada vez mais raras. Desde o século XVII, alcançando magnitude nos inícios do XVIII, o teatro profano vai se instalando em nossas exibições teatrais, sem a preocupação de enlace com o mundo local e sem o traço central do teatro anchietano: a religiosidade.

Não obstante essas manifestações literárias, é a partir do Romantismo que de fato se deu a constituição de uma dramaturgia, e de uma literatura nacional, capaz de atender os pré-requisitos necessários à sua própria formação: um conjunto de produtores + conjunto de receptores + mecanismos de transmissão, conforme orientação de Antonio Candido (2000).

Atento a essas condições e a nossa situação de aculturados, José de Alencar, perspicazmente, compreende, cem anos antes, os pilares para sistematização da literatura, defendidos por Candido. Empreende, então, uma campanha, *Vamos ao teatro*, que visava a constituição de um público, por meio da estimulação dos seus leitores, principalmente, o público feminino, através de suas crônicas, publicadas no **Correio Mercantil**. Também, conclama seus amigos jornalistas a fazerem a propaganda das novas produções brasileiras.

A fim de criar o teatro nacional, Alencar vai se utilizar tanto do molde como das ideologias européias para tematização do nacional, evidenciadas em suas peças teatrais. Dessa forma, contribui, para a formação de um repertório brasileiro, com nove peças: dois dramas e sete comédias.

Adaptando o modelo do teatro realista francês de Alexandre Dumas Filho, José de Alencar, tomando o palco como plataforma de realização, elabora, assim, as suas representações de Brasil.

Entre os temas recorrentemente tratados na obra do dramaturgo, tanto no que se refere ao seu discurso teatral como ao seu discurso romanesco, destaca-se o casamento, frequentemente relacionado às transações mercantis, como encontramos nas peças **O demônio familiar**, **O crédito** e, com maior centralidade, na comédia **O que é o casamento?**.

Esta é o penúltimo dos textos teatrais de José de Alencar. O autor já havia experimentado “sucessos e insucessos”, no campo teatral. Nesse contexto, entrega, esta nova peça, à apreciação do Conservatório Dramático de forma anônima.

O que é o casamento? está dividida em quatro atos e traz como enredo uma dupla intriga amorosa, costumeiramente usada por Alencar. Na comédia, de subtons dramáticos, há a suspeita de traição da esposa de Augusto Miranda, Isabel, e da cônjuge de Henrique, Clarinha. O autor, assim, envolve, um modelo realista com as normas da Igreja Católica, cuja religiosidade era considerada oficial no Brasil. Não se pode esquecer que, como censor do Conservatório Dramático, conhecera ou mesmo ajudara a estabelecer os princípios restritivos à nossa produção.

Encenando, a *question d'argent* – relação entre *casamento* - *amor* - *dinheiro*, muito discutida na comédia realista francesa – adaptada à literatura brasileira, tanto no discurso dramático como no romance, José de Alencar, em **O que é o casamento?**, apresenta o protagonista

Miranda, que semelhantemente ao personagem Fernando Seixas, de **Senhora** (1875), afirma a importância do casamento para o enriquecimento. Nessas obras, Alencar apresenta a situação do marido que se vende.

Tanto na peça como no romance, José de Alencar incide, tenazmente, sobre a temática matrimonial. Mas, em **O que é o casamento?**, o dote não sendo o principal motivo para a realização da união conjugal, se torna ato de amor, doação voluntária. Alencar, exalta o casamento por amor enquanto justifica tanto Miranda quanto Seixas, ao tratar o comportamento ideológico. Esse amor, definido pela Igreja como *coitus reservatus*, é o indicado para os casamentos cristãos, e adotado nas obras do nosso romancista-dramaturgo.

Guiado por essa perspectiva moralista da Igreja, Alencar termina por afastar-se da naturalidade e verossimilhança estéticas, propostas pelo modelo realista, retrocedendo ao campo das idealizações românticas enquanto ratifica os valores conservadores da ética moral cristã, que opera a cisão humana entre corpo e alma – com prejuízo do corpo. Alencar atesta a sacralidade do matrimônio, cristianizando o amor no casamento, afastando da instituição o amor sexual.

No final da peça, o casal mais velho, Augusto Miranda e Isabel, se reconciliam. Na verdade, a desconfiança de Miranda não tinha razão de ser. O adultério do qual desconfiava Miranda é uma farsa, um engano. Apenas um artifício dramático alencariano para ressaltar a pureza da mulher casada. De um só lance, estão salvos o casamento, a família, a sociedade; e é cumprido o sexto mandamento do Decálogo: “Não adulterarás”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Do autor

ALENCAR, José de. Ao correr da pena. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. A expiação. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. A noite de São João. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. O demônio familiar. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. O crédito. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. Mãe. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. O jesuíta. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. As asas de um anjo. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. O que é o casamento?. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. Rio de Janeiro: verso e reverso. In: ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.

_____. **Cartas a favor da escravidão**. PERRON, Tamis. (Org.). São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **O guarani**. São Paulo: Ática, 1992. (Série Bom Livro).

_____. **Lucíola**. São Paulo: Ática, 2003. (Série Bom Livro).

_____. **Iracema**. São Paulo: Gold, 2004. (Coleção Clássicos da Literatura).

_____. **Cinco minutos**. 28. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Bom livro)

_____. **Senhora**. São Paulo: Saraiva, 2007.

_____. **O sertanejo**. São Paulo: Ática, 1991. (Série Bom Livro).

_____. **Til**. São Paulo: Ática, 1980. (Série Bom Livro).

_____. **A viuvinha**. São Paulo: FTD, 1998. (Coleção Grandes Leituras)

_____. **Diva**. São Paulo: Ática, 1980. (Série Bom livro).

_____. **Como e por que sou romancista**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____. **Encarnação**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Bom Livro).

_____. **O gaúcho**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Bom Livro).

_____. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Ática, 1981. (Série Bom Livro).

_____. **Ubirajara**. São Paulo: Ática, 1997. (Série Bom Livro).

- _____. **A pata da gazela**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Bom Livro).
- _____. **Alfarrábios**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955.
- _____. **Guerra dos Mascates**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. **As Minas de prata** Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. **O Tronco do ipê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. **Cartas e documentos de José de Alencar**. 2. ed. MENEZES, Raimundo. (Org.). São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1977b.

Sobre o autor

- AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3.
- CORREIA, Marlene de Castro. O jesuíta de Alencar: projeto e execução. In: ALENCAR, José. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.
- FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. **O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865**. São Paulo: Perspectiva, USP, 1993.
- _____. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001.
- HELENA, Lucia. **A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. (Coleção Literatura Brasileira, Série Grandes Autores).
- HESSEL, Lothar. **O teatro no Brasil sob Dom Pedro II**. Porto Alegre: UFRGS; Instituto Estadual do Livro, 1979.
- MAGALHÃES Junior, R. Sucessos e insucessos de Alencar no teatro. In: ALENCAR, José. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977a.
- MARCO, Valeria de. **A perda das ilusões: o romance histórico de Alencar**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1993.
- MENEZES, Raimundo. **José de Alencar: literato e político**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.
- PEREIRA, Elvya Ribeiro. **Piguara: Alencar e a invenção do Brasil**. Feira de Santana: UEFS, 2000.
- RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidade, 1981.

VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. 2. ed. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

Geral

ABREU, Capistrano. A obra de Anchieta no Brasil. In: ANCHIETA, José de. **Cartas**: informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AMOR E SEXUALIDADE NO OCIDENTE: edição especial da Revista L' Histoire / Seuil. Tradução de Ana Maria Capovilla, Horacio Goulart e Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1992.

ANCHIETA, José de. **Cartas**: informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988.

BALZAC, Honoré de. **Fisiologia do casamento**. [s.t.]. São Paulo: Novo Mundo, [1950?].

BANDEIRA, Manuel. **Noções de história das literaturas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro; HOFFNAGEL, Judith Chambliss (Orgs.). **Pensando família, gênero e sexualidade**. Recife: UFPE, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 7. ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. v. 2.

_____. et al. **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Debates).

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. **O romantismo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH, 2004.

CARDOSO, Pe. Armando (Org.). **Teatro de Anchieta**: obras completas. São Paulo: Loyola, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. Introdução. In: DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. Rio de Janeiro: Ediouro, [1980?]

_____. A dama das camélias. In: DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**: La traviata. Tradução de marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro, [1985?].

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História do corpo**: da Renascença às Luzes. 2. ed. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 1.

_____. **História do corpo**: da revolução à Grande Guerra. 2. ed. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 2.

_____. **História do corpo**: as mutações no olhar. O século XX. 2. ed. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 3.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).

D'ABBEVILLE, Claude. **História dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

EXTREMERA TAPIA, Nicolás. Anchieta e Nóbrega: jesuítas fazendo a história do Brasil. In: BINGEMER, Maria Clara Luchetti; NEUTZLING, Inácio; MAC DOWELL, João (Org.). **A globalização e os jesuítas**: origens, história e impactos. São Paulo: Loyola, 2007.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9. ed. Tradução de Anna Bostock. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FRANCO, Antonio. Vida de Nóbrega. In: NÓBREGA, Manoel da. **Cartas do Brasil**: 1549-1560. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KARNAL, Leandro. **Teatro da fé**: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI. São Paulo: Hucitec, 1998.

LACOUTURE, Jean. **Os jesuítas**: 1. Os conquistadores. Tradução Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1994.

LASCH, Christopher. **A mulher e a vida cotidiana**: amor, casamento e feminismo. Tradução Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. 2. ed. São Paulo: Nacional; USP, 1979.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. O retrato de casamento. **Novos estudos**, São Paulo, CEBRAP, n. 29, p. 182-189, mar. 1991.

_____. (Org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX**: antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: HUCITEC; EDUSP; Brasília: INL, Fundação nacional Pró-Memória, 1984. (Estudos Históricos; 4).

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1980.

LINS, Regina Navarro. **A cama na varanda**: arejando nossas idéias a respeito de amor e sexo: novas tendências. 3. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2008.

LUNA, Sandra. **A tragédia no teatro e no tempo**: das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Idéia, 2008.

MATHIEU-ROSAY, Jean. **Dicionário do cristianismo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

MENDONÇA, Wilma Martins de. **Evangelização e colonização em Anchieta**: uma leitura do auto “Na Vila de Vitória ou Auto de São Maurício”. Recife, 1998. Monografia. (Doutorado em teoria Literária) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1998.

_____. Literatura, história e memória cultural. In: FARIA, Evangelina Maria de Brito; BEZERRA, Marianne Carvalho. **DLCV: língua, linguística e literatura**. João Pessoa: Idéia, 2003.

_____. Memórias de nós: da nossa ancestralidade indígena. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charliton (Org.). **Mulheres no Brasil**: resistência, lutas e conquistas. João Pessoa: UFPB, 2006.

_____. **Memórias de nós**: o discurso possível e o silêncio tupinambá nos relatos de viagem do século XVI. 2002. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

MENDONÇA, Wilma Martins de; FREITAS, Mauriene Silva de. O romantismo: desencantamento e reencantamento do mundo. In: ALDRIGUE, Ana Cristina; FARIA, Evangelina Maria de Brito (Org.). **Linguagens**: usos e reflexões. João Pessoa: UFPB, 2009, v. 5.

NEVES, Luís Felipe Baêta. **O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978.

NÓBREGA, Manuel da. **Cartas do Brasil**: 1549-1560. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RANKE-HEINEMANN, Uta. **Eunucos pelo reino de Deus**: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica. Tradução de Paulo Fróes. 2. ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen a FHC. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva; USP; Campinas: UNICAMP, 1993. (Devates; v. 255).

ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003. (Clássicos de Ouro Ilustrados).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Enterrem meu coração na Serra da Bodoquena. In: _____. **Política e paixão**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SENA, Custódia Selma. **Interpretações dualistas do Brasil**. Goiânia: UFG, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SOUZA, Adriana de. A dominação masculina: apontamentos a partir de Pierre Bourdieu. *Netmal in Revista: Revista do Grupo de Estudos de Gênero e Religião Mandrágora/NETMAL*, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião – UMESP, n. 1. 2004. Disponível em: www.metodista.br/ppc/netmal-in-revista/netmal01/a-dominacao-masculina-apontamentos-a-partir-de-pierre-bourdieu. Acesso em: 28. fev. 2009.

SOUZA, Gilda Mello e. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. **Novos estudos**, São Paulo, CEBRAP, n. 41, p. 111-119, mar. 1995.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STEKEL, Wilhem. **O matrimônio moderno**. Tradução por F.M.J. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida nacional: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Brasil de todos os pecados. **Nossa História**, Biblioteca Nacional, Ano 1, n. 1, p. 10-17, 2003.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Entre Tupã e a Cruz de Malta: a autonomia literária e o conceito de literatura luso-brasileira no século XIX: 1800-1875**. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2002.