



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Reis, Douglas Ricardo Hermínio  
José de Alencar e o teatro: um romântico realista  
Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 35, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 63-73  
Universidade Estadual de Maringá  
.jpg, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307426115008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



## José de Alencar e o teatro: um romântico realista

Douglas Ricardo Hermínio Reis

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Rua Cristóvão Colombo, 2265, 15054-000, Jardim Nazareth, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. E-mail: drherminioreis@gmail.com

**RESUMO.** José de Alencar (1829-1877) é mais conhecido do público leitor por seus romances. Entretanto, Alencar também foi um dos dramaturgos brasileiro de maior destaque da segunda metade do século XIX, com uma obra marcada por sucessos, fracassos e controvérsias. O presente artigo tem por objeto o estudo de parte importante da obra do dramaturgo José de Alencar, com destaque para o início de suas ações em prol do ainda incipiente teatro brasileiro em sua seção de crônicas *Ao correr da pena* e a análise de duas de suas principais peças, *O demônio familiar* (1857) e *As asas de um anjo* (1857). Esses dois trabalhos não só refletem o sucesso e o fracasso de público do dramaturgo, mas também seu pendor para a polêmica. Utilizando como base teórica João Roberto Faria e por Martin Esslin, bem como outros teóricos da literatura e do teatro, será demonstrado que, embora defendesse o realismo francês no teatro e utilizasse procedimentos relativos ao gênero, tal realismo, em suas peças, era mesclado a soluções românticas que tornaram única a obra deste escritor.

**Palavras-chave:** José de Alencar, teatro brasileiro, realismo francês, romantismo.

## José de Alencar and the theater: a romantic realist

**ABSTRACT.** José de Alencar (1829-1877) is more known by the public reader by his novels. However, Alencar was also one of the most famous Brazilian playwright of nineteenth century's second half, with a work marked by successes, failures and controversies. This article intends to study an important part of his work, especially the beginning of his actions towards the still incipient Brazilian theatre in his chronic *Ao correr da pena*, as well as the analysis of two plays, *O demônio familiar* (1857), and *As asas de um anjo* (1857). These works not only show his public's success and failure, but also his flair for controversy. By using as theoretical basis João Roberto Faria and Martin Esslin, as well as other literary and theatre theorists, it will be shown that, although he defended French realism in theatre and used proceedings related to the genre, such realism, on his plays, was mixed with romantic solutions what made his work unique.

**Keywords:** José de Alencar, brasilian theatre, french realism, romanticism.

### Introdução

#### A origem do teatro alencariano: o 'teatro ao correr da pena' e a fundação do *Ginásio Dramático*

Em 1857, José de Alencar já era um escritor consagrado entre o público. Iniciara sua carreira na seção *Ao correr da pena*, como folhetinista das páginas dos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro* entre 1854 e 1855. Em 1856 o autor publica seu primeiro romance, *Cinco minutos*. Em 1857, Alencar lançaria também, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, aquele que viria a ser o seu maior sucesso de público como escritor: *O Guarani*, publicado em 54 capítulos, obra que o consagraria como o maior homem de letras de seu tempo, com papel central no movimento romântico brasileiro.

Por sua vez, o interesse de Alencar pelo teatro surge antes do lançamento de *O Guarani*, como afirmou João Roberto Faria (1987), ao contrário de

alguns biógrafos do escritor, que observam apenas a linha cronológica de lançamento de suas peças. É certo que a peça de estreia de Alencar, *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, data de 1857, após o lançamento e consagração de *O Guarani*, mas é certo também que a atenção de Alencar pelo teatro se origina de seu papel como folhetinista, exercido anteriormente.

Quando escreveu a seção *Ao correr da pena*, Alencar exercia aquela que era uma das principais obrigações do folhetinista ao retratar o cotidiano da corte: frequentar teatros, óperas e salões de baile da então capital do império. O contato com tal ambiente fez Alencar perceber a estagnação na qual se encontrava o teatro brasileiro, com a representação resultante da mera transposição de peças estrangeiras, especialmente francesas. Nessa época, em folhetim de 19 de novembro de 1854, escreveu Alencar no sentido de que cabia ao maior ator da época, João Caetano, a tarefa de

liderar a criação de um teatro que o autor considerava nacional:

Se João Caetano compreender quanto é nobre e digna de seu talento esta grande missão, que outros, antes de mim, já lhe apontaram; se corrigindo pelo estudo alguns pequenos defeitos, fundar uma escola dramática que conserve os exemplos e as boas lições de seu talento e a sua experiência, verá abrir-se para ele uma nova época (ALENCAR, 2004, p. 109).

Os ‘pequenos defeitos’ aos quais Alencar se referia visavam justamente o estilo de interpretação de Caetano, que Alencar considerava exagerado, grandiloquente, sem poupar a falta de comprometimento do ator com o que considerava a causa do teatro genuinamente brasileiro. Afirma João Roberto Faria (1987) que João Caetano não teria ficado indiferente aos apelos e às críticas de Alencar, mas que teria agido demasiado tarde. Neste sentido, Alencar partilha nesse momento das ideias de toda uma nova geração de intelectuais acerca do teatro, ideias vindas da França, com o realismo teatral iniciado por Alexandre Dumas Filho com *A dama das camélias*, em 1852, na qual já vigorava o estilo de interpretação considerado mais ‘natural’, sem lances dramáticos artificiais.

E os apelos de Alencar são finalmente atendidos em março de 1855, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, que funda o Teatro Ginásio Dramático, em resposta à estagnação do Teatro São Pedro de Alcântara, que era liderado por João Caetano. Inspirado no *Gymnase-Dramatique*, reduto dos realistas franceses, o ginásio acolheria a encenação de peças do repertório de seu congêneres francês. Ademais, já se preocupava o autor com questões que até hoje são discutidas no meio artístico, como a autonomia do teatro em relação a subvenções governamentais.

Em crônica de 15 de abril de 1855, Alencar comenta a criação e o início dos ensaios do Ginásio Dramático:

E isto vem a propósito, agora que a nova empresa do Ginásio Dramático se organizou, e promete fazer alguma coisa ao bem do nosso teatro. [...] O que resta, pois, é que os esforços do Sr. Emilio Dour sejam animados, que a sua empresa alcance a proteção de que carece para poder prestar no futuro alguns serviços. Cumpre que as pessoas que se acham em uma posição elevada deem o exemplo de uma proteção generosa à nossa arte dramática (ALENCAR, 2004, p. 283).

Em novembro de 1855, Alencar encerra a seção *ao correr da pena*, mas em 1856 ainda escreve alguns folhetins, ainda que de forma dispersa, sendo que, segundo João Roberto Faria, apenas dois interessam

para demonstrar o interesse de Alencar pela carreira de dramaturgo. São os folhetins de 12 de junho e 1 de julho de 1856, nos quais o escritor, em vez de ‘conversar’ com seus leitores, apresenta no espaço uma comédia, intitulada *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas: comédia de um dia*, a qual teve apenas três atos publicados e restou inacabada. Afirma o autor sua intenção no folhetim de 12 de junho:

O título é um pouco original; mas o que talvez ainda vos admire é o enredo da peça; cada cena é uma espécie de medalha que tem o seu verso e o seu reverso; de um lado está o ‘cunho’, do outro a ‘efígie’ (ALENCAR, 2003, p. 280).

Outra peculiaridade na ‘peça’ apresentada por Alencar é que as personagens não possuem nomes, mas são nomeadas por tipos específicos que compõem a sociedade de então, e até mesmo a instituições. Assim, fazem parte da trama o Bacharel, o comércio, a indústria e a pérfida política, por exemplo.

Assim, tanto na literatura quanto no teatro, José de Alencar se mostra um experimentador, primeiro fazendo algo mais amplo, ou genérico, em um exercício da escrita teatral semelhante ao que seria feito em sua literatura, com a publicação de *Cinco minutos*, para depois lançar-se em uma empreitada mais ambiciosa e bem sucedida, com *O Guarani*.

Já nesse período, portanto, o escritor milita em duas vertentes: a primeira pela edificação de um teatro independente da subvenção governamental e, portanto, com autonomia para acolher a nova geração de dramaturgos adeptos da escola realista francesa, e a segunda vertente para a criação e encenação de uma obra teatral concebida por autores brasileiros, tendo Alencar à frente. Mostra o autor, portanto, conhecimento da estrutura social que influencia na produção artística e, sobretudo, consciência ‘midiática’, ciente de que a propaganda e a divulgação são essenciais para o sucesso do espetáculo.

Alencar, escritor de papel fundamental no movimento romântico brasileiro, no que diz respeito à literatura, considerava-se um adepto da escola realista no teatro, o que significa dizer que ele, assim como os mestres franceses nos quais se inspirava, defendia valores burgueses fundamentais para a época, como o trabalho e a família, abordando as questões sociais pelo prisma da moralidade, destinando-se o texto teatral realista a dar lições edificantes ao público.

No caso do teatro realista, acreditava-se que a naturalidade e espontaneidade necessárias não se encontravam no texto, mas nos elementos extratextuais, tais como o jogo cênico e a

interpretação dos atores, características estas que andavam em sentido inverso no terreno textual, em que imperavam o conservadorismo e o conteúdo sempre moralizador, com a valorização da família e do capitalismo. Estes e outros tópicos são tratados demoradamente por Alencar em seu artigo *A Comédia Brasileira*, que, segundo João Roberto Faria, seria uma ‘profissão de fé realista’ e a prova de que o autor se iniciou no teatro com um projeto definido, que tinha como um dos principais alvos pôr fim ao romantismo teatral no Brasil.

A adoção de uma escola crítica, contudo, não dá a qualquer autor a chancela de que este trilhará o caminho destinado aos viajantes deste trajeto, de que chegarão sãos e salvos ao porto do realismo, por exemplo. Fato é que a época de Alencar foi aquele período de transição em que seguir um vocabulário crítico faz que o autor apresente determinados conceitos, mas estes não seriam capazes de delimitar ou aprisionar seus textos em determinada escola, só porque o dramaturgo assim escolhera. E foi desse modo que se deu o embate nos textos de Alencar entre a escola romântica e a realista no teatro.

Elucida melhor o assunto Martin Esslin:

Em períodos ou civilizações dotados de visão do mundo unificadas, coerentes e aceitas sem contestação por sua vasta maioria – períodos como o da Grécia clássica ou da Idade Média – as artes e o drama em particular tendem a refletir tal visão por meio de um estilo único e unificado de apresentação (ESSLIN, 1978, p. 60-61).

E no século XIX, em que a burguesia ascendente consolidava seus valores de defesa da família, do casamento e do dinheiro empregado sem ganância, nada mais conveniente do que aliar um modo de interpretação mais ‘natural’ com a representação pelo texto dos valores conservadores da sociedade de então, conceitos que Alencar seguiu em grande parte de suas peças, nas quais a sociedade, via de regra, subjuga o indivíduo.

Mas essa delimitação de gêneros pretendida por autores como Alencar não restaria indiferente à infiltração do romantismo, de suas soluções inverossímeis e grandiloquentes, rompendo com as normas que delimitam tais gêneros. Definido por Antonio Candido por “[...] complexo e amplo, anticlássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos” (CANDIDO, 1969, p. 109), o romantismo, no que diz respeito à dramaturgia, opõe o modo de interpretação mais natural em face do mais afetado; o texto mais conservador e linear em face de lances ousados e inverossímeis; a predominância do social em face dos painéis humanos particulares.

Foi entre esses mundos que o teatro de José de Alencar se situou, professando a fé do autor no realismo como caminho para a afirmação do teatro nacional, recorrendo, entretanto, com frequência a recursos claramente afetos à escola romântica quando a situação lhe parecia conveniente ou necessária, fator que será discutido novamente quando da conclusão deste trabalho.

A fim de avaliar como tais concepções teóricas se refletem na obra teatral de Alencar, dois trabalhos serão analisados, dentre as sete peças que escreveu. Trata-se de *O demônio familiar*, comédia realista que significou uma evolução em relação à estreia de Alencar como dramaturgo em *O Rio de Janeiro: verso e reverso*, bem como *As asas de um anjo*, peça mais sombria e polêmica de Alencar, que viria a ser censurada logo em sua segunda apresentação.

### ***O demônio familiar*, a primeira comédia realista do Brasil**

Ao discorrer sobre *O demônio familiar*, João Roberto Faria (1987) afirma que esta peça está para *O Rio de Janeiro, verso e reverso* assim como *O Guarani* está para *Cinco minutos*. Vale dizer: a primeira seria a evolução e a consagração dos primeiros passos ensaiados na peça anterior, assim como a consagração de *O Guarani* teria sido antecedida da experimentação em *Cinco minutos*. Neste sentido, afirma João Roberto Faria que

Assim como *O Guarani* abre uma nova fase do romance nacional, marcada pela preocupação com os fundamentos de uma nacionalidade literária brasileira, *O demônio familiar* coloca em xeque toda a estética teatral romântica e aponta aos jovens escritores o caminho da renovação do teatro nacional (FARIA, 1987, p. 37).

Fato é que, enquanto *Rio de Janeiro: verso e reverso*, não obstante sua qualidade dramática, configura-se como uma comédia ligeira, *O demônio familiar* se mostra a primeira comédia realista brasileira, cujas características principais estão presentes: a moralidade do texto e a naturalidade do jogo cênico. Os próprios folhetinistas da época consideraram como primordial para o sucesso da peça a encenação levada a efeito pelos atores do Ginásio Dramático.

Para Faria, *O demônio familiar* representa um divisor de águas na história do teatro brasileiro, momento de ruptura com o romantismo teatral e o início do realismo, com uma dramaturgia voltada para a discussão de problemas sociais.

A peça, escrita em três atos, gira em torno das peripécias do escravo Pedro, o ‘demônio familiar’ do título, moleque extremamente astuto que pretende arrumar um casamento rico para seu senhor Eduardo, através da intriga e da calúnia, primeiro

afastando-o de Henriqueta. Depois, arrependido, tenta recuperar Henriqueta para o patrão, afastando-a de Azevedo, a quem havia sido prometida em casamento após a desilusão com Eduardo. Tudo isso com um objetivo: a realização do sonho de se tornar cocheiro e de vestir uma libré.

As confusões que o escravo desencadeia e suas tentativas de reparação renderam justa comparação à época com o célebre Figaro, criação de Beaumarchais, como o próprio autor colocando na fala da personagem, na cena V do ato II:

PEDRO: Sim. Pedro fez história de negro, enganou senhor. Mas hoje mesmo tudo fica direito.

CARLOTINHA: Que vais tu fazer? Melhor é que estejas sossegado.

PEDRO: Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nanhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que se representa e que tem homem chamado Sr. Figaro, que canta assim:

Tra- la-la-la-la-la-la-tra!!

Sono un barbiere di qualità!

Fare la barba per carità!...

CARLOTINHA: (rindo-se) Ah! O barbeiro de Sevilha!

PEDRO: é isso mesmo. Esse barbeiro, Sr. Fígaro, homem fino mesmo, faz tanta coisa que arranja casamento de sinhá rosinha com nhonho Lindório. E velho doutor fica chupando no dedo, com aquele frade de d. Basílio!

CARLOTINHA: Que queres dizer com isto?

PEDRO: Pedro tem manha muita, mais que Sr. Fígaro! Há de arranjar casamento de Sr. Moço Eduardo com sinhá Henriqueta. Nanhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso? (Cantando) La calunia!... (ALENCAR, 1960, p. 100).

Como se vê, a própria personagem revela a fonte na qual Alencar buscou inspiração para criá-lo. A ação dramática da peça é composta, por assim dizer, dos diversos 'nós' criados por Pedro, os quais, ao tentar desfazê-los, acaba por criar novas situações embaraçosas. Além da personagem baseada no *Barbeiro de Sevilha*, e da evidente semelhança com o teatro de Molière, a peça apresenta questões caras à comédia realista: a defesa da família e do casamento por amor, sem interesse financeiro que o impulsionasse, o que era chamado em tal escola teatral de *question d'argent*. Há também uma defesa da arte brasileira, em uma crítica à importação e assimilação de tudo o que fosse estrangeiro, sem qualquer critério, embora Alencar não negasse que o ponto de partida fosse os padrões europeus.

Tal crítica vem materializada na peça pela personagem de Azevedo, indivíduo abastado a quem Henriqueta é prometida em casamento pelo pai endividado. Azevedo é europeizado e prima, segundo a peça, pelo 'mau costume de falar metade

em francês e metade em português', mania que trouxe de Paris e que o ridiculariza. O embate entre Eduardo e Azevedo, portanto, não se dá somente pelo amor de Henriqueta, mas também na defesa da arte nacional em face da arte estrangeira, como se denota do diálogo abaixo transcrito da cena XIII do ato III:

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

ALFREDO: a arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.

AZEVEDO: sim, faltam os artistas.

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

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

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

AZEVEDO: Por que razão?

ALFREDO: Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau (ALENCAR, 1960, p. 118).

Assim, como afirmado por Faria (1987), *O demônio familiar*, embora escrito sob a cartilha do realismo teatral francês, não deixa de defender um programa de nacionalização da arte brasileira. Assim, Alencar busca o equilíbrio entre a adoção de um modelo europeu e a defesa de caracteres brasileiros inseridos dentro desse modelo, esforço que também conduziria boa parte de sua obra literária.

Além da moralidade da peça e da defesa da arte nacional dentro de um modelo originariamente francês, outro elemento destacado da peça e muito comentado à época da encenação foi o desfecho da peça, no qual o escravo Pedro, após tantas confusões e peripécias que acabam mais prejudicando seu patrão Eduardo do que o ajudando, acaba sendo 'punido' com a liberdade, transcrito da cena XVII do ato IV:

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

EDUARDO: Por que, minha irmã? Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto.

O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autônomo homem; restituo-o a sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A Pedro) Toma: é tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (Pedro beija-lhe a mão) (ALENCAR, 1960, p. 135-136).

Referido desfecho, à época, foi considerado por muitos como antiabolicionista, por Alencar tratar a liberdade concedida a Pedro como uma punição. De fato, o escritor era conhecido como conservador e, portanto, contrário à ideia abolicionista, por considerar que a simples extinção do regime escravista jogaria no mercado de trabalho milhares de pessoas sem preparação e condições para manter-se dignamente. Alencar, no entanto, defendia também uma solução por ele considerada intermediária, com a extinção gradual da escravidão e a incorporação do liberto à sociedade. Trata-se ainda de uma posição conservadora, mas que não poderia, principalmente na época em que o escritor viveu, ser considerada como reacionária, tampouco o desfecho concebido para a peça, como relatado por R. Magalhães Junior, em *José de Alencar e sua época* (FARIA, 1987, p. 49).

Ou, como afirmado por Magaldi:

*O demônio familiar*, que passou em julgado como uma das melhores comédias brasileiras de todos os tempos, suscita discussões quanto à sua exegese. Viram-lhe logo um cunho abolicionista, que outros críticos timbraram, mais tarde, em contestar. A nosso ver, é impossível não distinguir na peça a condenação do cativo, embora o autor o tenha feito com as armas próprias do ficcionista. [...] A 'tese' de Alencar é revolucionária: integra o escravo, com iguais direitos e deveres do senhor, na sociedade, fazendo dele um cidadão brasileiro. Nessa convicção, como em tantas outras de sua obra, o escritor mostrou o seu profundo e progressista instinto da nacionalidade (MAGALDI, 1997, p. 101-102, grifo do autor).

Como em uma boa comédia realista, como esta, o texto e a força do palco constituem espaço da defesa de valores e teses, como transformação social. A conclusão de Magaldi, a nosso ver, é precipitada, pois Alencar não estava tão preocupado com as condições dos libertos, mas com as consequências da

libertação: prova disso é que Alencar militou suas ideias não apenas nos palcos, mas também pelos jornais, em suas *cartas políticas ao imperador*, quando assume o pseudônimo de Erasmo. Foram sete cartas e em pelo menos três delas o assunto é a libertação dos escravos. Dentre outras ideias, Alencar ou Erasmo considerava o cativo uma 'instituição justa, útil e moral', que sem escravos não teria sido possível a colonização do continente e que a América seria, então, um 'vasto deserto', chegando a ponto de afirmar que a escravidão, em verdade, teria trazido inúmeros 'benefícios' aos escravizados, como o contato da 'raça bárbara' com uma 'raça branca', o que aceleraria o seu processo de 'evolução cultural'.

Alencar acreditava que a abolição não poderia ser apressada por decretos ou leis, mas que seria resultado da ação natural do tempo, com a raça negra, em menor número, sendo absorvida pela raça branca, após gerações de cruzamentos inter-raciais. O maior temor do escritor era de que a abolição jogasse o Brasil em um caos econômico e social, com a possibilidade até mesmo de uma insurreição civil, a médio ou a longo prazo. Assim, a afirmação de Magaldi soa, no mínimo, ingênua.

Nesse sentido, Faria mostra-se mais equilibrado ao afirmar:

Parece não haver dúvidas quanto ao caráter abolicionista de *O demônio familiar*, afirmado pelo próprio autor e reconhecido por vários críticos. Contudo, é preciso esclarecer o seguinte: Alencar não abordou os verdadeiros 'perigos e horrores' da escravidão, mas o seu lado ameno, colocando no centro da ação um escravo travesso, movido por um objetivo fútil. Assim, embora a comédia condene a instituição do cativo, a questão é vista pelo lado do senhor, ou seja, 'a escravidão é condenada, em primeiro lugar, pelo mal que faz aos patrões'. Não é sem motivo, pois, que Pedro é caracterizado como um elemento perigoso para a estabilidade da família de Eduardo. Em um sentido mais geral equivaleria dizer: a presença do escravo no seio da família brasileira é uma ameaça constante à paz doméstica, pois introduz nos lares a calúnia, a perfídia, a bisbilhotice, a intriga. Aos laivos abolicionistas que são inerentes ao enredo e fecho da comédia, Alencar sobrepõe a tese da defesa da família, enquanto instituição social moralizadora e civilizadora (FARIA, 1987, p. 50-51, grifo do autor).

O polêmico desfecho de *O demônio familiar*, na verdade, reflete claramente as ideias de Alencar sobre a escravidão: embora os autores acima citados, cujas análises devem ser respeitadas, tentem amenizar as intenções do dramaturgo, a verdade é que a liberdade para o escravo equivale a um castigo, em face das tentativas de Pedro em desestabilizar a



família e o casamento, por força do dinheiro. Ou seja, Pedro é o desestabilizador que cria o conflito necessário à movimentação da trama. As posições defendidas por Erasmo em suas *Cartas ao imperador* estão presentes na peça, com Eduardo fazendo o papel do Estado ao decretar artificialmente a liberdade de Pedro.

Nesse sentido, em *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*, Flávio Aguiar cita Décio de Almeida Prado, o qual afirma que Alencar, nesta peça, olha muito mais o problema da escravidão pelo ponto de vista 'branco', considerando a escravidão como um mal social muito mais do ponto de vista do senhor branco e da manutenção da pureza familiar. Afirma o autor:

A atitude de Alencar, liberal e paternalista, é perfeitamente evidenciada pelo tom e pelo enredo de *O demônio familiar*, uma peça sem dúvida abolicionista, mas que vê a questão, sobretudo, pelo lado do senhor. A escravidão é condenada, em primeiro lugar, pelo mal que faz aos patrões, introduzindo em seus lares a mentira, a alcovite, 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 (AGUIAR, 1984, p. 74).

Apoiado em tal afirmação, Flávio Aguiar apresenta um argumento interessante:

Aqui está uma questão central para o conjunto do teatro de Alencar. O senhor branco, ao dar liberdade para o escravo negro, liberta-se da condição de ser escravo do escravo. Isto significa que o movimento próprio da comédia – que é o de integrar o herói na sociedade que ele mesmo ajuda a transformar em desejável – é complementado por outro, de caráter ascensional. Este segundo movimento é o do próprio microcosmo da peça, ou seja, o universo das pessoas representadas no palco, que ascende de um mundo ínfimo, confuso, atrapalhado, demoníaco – que é o mundo da escravidão – a um mundo bem-aventurado, iluminado, claro, arejado, onde tudo está no seu lugar – que é o mundo do trabalho livre e, por consequência, do senhor livre de seu escravo. Este movimento, que se dá no microcosmo da peça, se apresenta como o movimento desejável para a sociedade como um todo, que é o horizonte da ação. Esta é, portanto, a ação desta peça, realizada em pequena escala, na família de fato representada, mas projetada, em grande escala, para o conjunto da sociedade nacional: a ascensão a uma melhor forma de organização social, tida como mais civilizada, como culturalmente mais elevada, como libertadora frente à 'prisão moral' da escravidão (AGUIAR, 1984, p. 74-75, grifo do autor).

A transcrição é longa, mas necessária, na medida em que Aguiar faz uma perspicaz reflexão acerca do intuito do texto, em paralelo com as observações de João Roberto Faria anteriormente comentadas. De fato, o teatro realista, do qual Alencar adota o modelo e o molde, constitui-se, sobretudo, pelo poder que os autores teatrais da época supõem que o drama tenha como divulgador de ideias acerca de uma sociedade imaginada como a correta, em um tempo em que se valorizava o teatro como disseminador de uma ideologia, ainda que seja a ideologia da burguesia ascendente.

Trata-se, enfim, da primeira comédia realista brasileira, na qual Alencar adota não só o modelo francês, tornando-o mais palatável ao gosto nacional, sem deixar de lado as questões inerentes a essa escola dramática, com a defesa dos valores burgueses, como a família e o casamento, bem como a *question d'argent* e a preocupação com a doutrinação social. No aspecto cênico, o jogo de cena mais fluido, as situações mais naturais e a interpretação menos grandiloquente dos atores, surtindo o efeito do que Martin Esslin denomina o drama, como a 'realidade representada'.

Mas nem tudo seria sucesso para o maior dramaturgo brasileiro do século XIX. A fim de seguir com seu projeto realista para o teatro brasileiro, Alencar traz a lume uma peça com outro tema polêmico, mas que não teria a mesma repercussão, principalmente por parte do Estado, gerando o desencanto e a queda do autor, como se verá a seguir.

#### ***As asas de um anjo: a prostituição como tabu e o sofrimento de um decaído***

Após o sucesso de *O demônio familiar*, Alencar viria a lançar no mesmo ano de 1857 a peça *O crédito*, a qual, ao contrário de sua antecessora, resultaria em grande fracasso de público. Depois da estreia, em 19 de dezembro de 1857, seria encenada apenas duas vezes, logo na semana posterior sendo, melancolicamente, retirada de cartaz.

Tamanho fracasso que se seguiu a tão retumbante sucesso terminaria por afetar a personalidade suscetível de Alencar, que, em 1858, encaminha ao Conservatório Dramático, órgão oficial responsável pela aprovação ou censura dos espetáculos, os originais daquele que o escritor nomeava como sua última peça teatral, acompanhada de uma justificativa na qual anunciava o fim de sua carreira como dramaturgo e os motivos que acreditava serem suficientes para tal decisão.

A peça, no caso, é *As asas de um anjo*, que conta a história de Carolina, moça pobre que foge da casa

dos pais e entrega-se à prostituição. A família desmorona, o pai entrega-se ao álcool. Cortejada por ricos e poderosos, Carolina se vê pobre e abandonada. Termina casando-se com Luís, primo que sempre a amara e de quem obtém perdão por seu passado de vícios. Na cena mais polêmica da peça, o pai de Carolina, bêbado, não a reconhece e tenta possuí-la à força.

Ao analisar a peça, o Conservatório Dramático liberou a sua apresentação, ressaltando que, apesar do tema polêmico, distinguiram-se no texto o alcance moralizador e a originalidade da ideia. Quanto à originalidade, a afirmação é questionável, já que o próprio Alencar declina as fontes nas quais bebeu para compor sua peça. Neste sentido, afirma Sábato Magaldi:

A organização burguesa, sobretudo nas relações entre os sexos, abriu as suas feridas, e *As asas de um anjo* as expôs ao julgamento público. O autor conhecia bem os vínculos de sua peça com as criações européias da mesma família, tendo assim definido a sua contribuição: 'Victor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; Alexandre 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 (sua protagonista); eis a única diferença, não falando do que diz respeito à arte, que existe entre aqueles três tipos' (MAGALDI, 1997, p. 104, grifo do autor).

Não obstante as fontes nobres das quais Alencar se servira e o intuito declaradamente moralizador da peça, fato é que parte do público, mesmo assim, ficou escandalizada. Após duas apresentações, em 30 de maio e 3 de junho de 1858, a peça foi retirada de cartaz, sob a alegação de que um dos atores ficara doente e que não seria possível substituí-lo. No retorno das apresentações, em 17 de junho de 1858, o chefe de polícia da corte, Izidro Borges Monteiro, determinou fossem as portas do teatro fechadas no dia seguinte, em nome da moralidade pública. Alencar reagiria escrevendo um artigo em 22 de junho de 1858, no *Diário do Rio de Janeiro*, no qual criticaria a proibição da peça, argumentando que montagens já exibidas no Brasil de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, e de *As mulheres de mármore*, de Lambert Thiboust e Théodore Barrière, teriam obtido enorme sucesso sem qualquer intervenção governamental, enquanto que sua peça teria sido rotulada como um espetáculo pornográfico. "Esqueci-me, porém, que tinha contra mim um grande defeito, e era a ser a comédia produção de um autor brasileiro", afirmou Alencar (apud NETO, 2006, p. 191).

Afirmaria ainda Alencar, nesse artigo, que apenas retratava o vício e a imoralidade presentes na

sociedade e que a peça trazia tais aspectos para os palcos, objetivo maior de toda comédia realista. Escreveu, assim, que

[...] o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão, de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos (ALENCAR apud NETO, 2006, p. 191).

Além da reação do próprio autor da peça, outras vozes se ergueram contra o ato de censura, como a de Quintino Bocaiúva, por exemplo, que também publicou artigos no mesmo *Diário do Rio de Janeiro*, defendendo a peça de Alencar e atacando a proibição.

Nada disso, porém, surtiu maior efeito. A peça continuou proibida por muitos anos e não restou alternativa a Alencar senão publicá-la em forma de livro. Sabe-se também que *As asas de um anjo* não seria a última peça de Alencar. Ele ainda traria a lume *O que é o casamento*, *Mãe* e sua última peça, *O jesuíta*, considerada por muitos seu melhor trabalho. Mas o fato é que, malgrado toda a polêmica associada à peça, a verdade é que esta não se justifica: em contraposição à leveza da composição e a agilidade dos diálogos de *O demônio familiar*, em *As asas de um anjo* vemos um Alencar tentando, na precisa definição de João Roberto Faria, conciliar o inconciliável.

Para demonstrar tal assertiva, seguiremos o caminho do autor citado e faremos uma comparação entre o papel desempenhado pela prostituta na literatura romântica e no teatro realista, chegando à conclusão de que as soluções dramáticas propostas por Alencar soam inverossímeis e até mesmo contrárias à escola realista que o autor dizia seguir. Tudo em nome do viés moralizante que também faz parte da proposição do realismo dramático, levando Alencar a uma contradição da qual não conseguiu se desincumbir a contento.

Analisemos, portanto, as peças que originaram as ideias tratadas por Alencar em *As asas de um anjo*. Em *A dama das camélias*, representada em Paris no ano de 1852, de autoria de Alexandre Dumas Filho, ainda que a naturalidade de algumas cenas e o preceito moralizador nos digam que se trata de uma peça que segue a escola realista, da qual a peça foi um divisor de águas no que diz respeito ao realismo teatral, não há como não observar uma boa dose de romantismo na composição da personagem Marguerite Gautier, cortesã apaixonada e regenerada pelo amor, o verdadeiro símbolo de queda e ascensão tão caro à estética romântica.

Desse ponto de vista, Dumas Filho foi contestado por Theodore Barrière e Lambert



Thisboust, que escreveram *As mulheres de mármore*, em 1853. A trama da peça é centrada na paixão de um jovem escultor pela prostituta Marco, retratada aqui não com a capacidade de amar de Marguerite, mas como alguém sem caráter, incapaz de amar desinteressadamente. A peça em questão faz uma defesa intransigente da moral burguesa, com a defesa da família e do casamento, bem como a total condenação à cortesã, que não pode se salvar sequer pelo amor, pois não é capaz de senti-lo, como a personagem de Dumas Filho. Nesse texto, os autores também apresentam uma espécie de personagem que seria muito utilizada por alguns autores realistas, inclusive por Alencar em *As asas de um anjo*: trata-se do *raisonneur*, – na peça em questão, o nome dessa personagem é Desgenais –, cuja função é comentar os fatos que presenciam na ação dramática, emitindo as opiniões dos autores.

Portanto, o papel da cortesã na sociedade burguesa da época encontra seu campo de embate nas ideias romântica e realista, papel este que Alencar destacou em *As asas de um anjo*. Assim, não obstante o declarado realismo da peça e das intenções de Alencar, certo é também que o escritor é um romântico por formação e acredita na regeneração da prostituta e em sua integração à sociedade burguesa, mas não sem o devido ‘castigo’ por seu comportamento pregresso, como será comentado adiante.

Nesse sentido, novamente precisas são as palavras de João Roberto Faria:

Diante do que expusemos, não há como fugir à constatação de que a prostituta, no teatro de ficção romântica, era capaz de amar com dignidade e pureza, enquanto que no realismo teatral era retratada como um ser desprovido de qualquer sentimento nobre. Está claro para nós que a dramaturgia realista, repudiando o mito romântico da cortesã regenerada pelo amor, colocava-se abertamente a serviço da sociedade burguesa, pois, ao mesmo tempo em que espiciava um dos seus mais terríveis inimigos, procurava também revelar ao espectador/leitor as vantagens do casamento e da vida em família. [...] Alencar, que já havia transplantado para a nossa dramaturgia a *question d'argent*, assumiu mais uma vez, ao escrever *As asas de um anjo*, o papel pioneiro de incorporar um problema da civilizada Europa aos nossos atrasados trópicos. Em sua peça, procurou mostrar que a nossa vida urbana – ou pelo menos a da corte –, à semelhança da parisiense, tinha também as suas mulheres de mármore, ou seus anjos decaídos, ameaçando a vida plácida da família burguesa brasileira e contaminando inclusive os mais humildes. Ocorre, porém, que Alencar não se limitou a apresentar essa visão negativa da cortesã, comum às peças do realismo teatral. Sua formação

era romântica, não esqueçamos, e isso o levou a considerar também a figura da cortesã boa de coração, capaz de se regenerar e de ter sentimentos puros (FARIA, 1987, p. 78-79).

Alencar apresenta estes dois lados da moeda em sua peça. Carolina, rebelde e aventureira, concentra todo o lado romântico da peça e se assemelha muito mais à Marguerite de Dumas Filho. Por sua vez, Helena, a experiente cortesã que encaminha Carolina ao mundo da prostituição, tem muito mais da Marco de *As mulheres de mármore* e, por consequência, da estética puramente realista, como uma legítima ameaça à estável moral burguesa de então. Em contraposição ao romantismo de Carolina encontra-se a racionalidade de Luís, que encarna os valores mais caros à sociedade da época, como a estabilidade nos negócios, o trabalho, o apego à família e ao casamento.

É o caso do episódio abaixo transcrito, em que Luiz defende os valores caros à escola realista, enquanto Carolina permanece atada à impossibilidade de reintegração, cena transcrita do segundo ato, cena VI:

Carolina – Fale; não tenho receio.

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

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

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

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

Luís – Ao contrário, será uma regeneração. Em vez da paixão criminoso que a rouba de seus pais, ela pode achar no seio de sua família o amor calmo que purifique o passado e lhe faça esquecer a sua falta (ALENCAR, 1960, p. 250-251).

Tal embate de conceitos e de possibilidades também se dá entre Carolina e Meneses, o *raisonneur* da peça, uma imitação do Desgenais, também

jornalista, de *As Mulheres de Mármore*. Boa parte do terceiro ato constitui uma disputa verbal entre Meneses e a heroína, como no seguinte diálogo:

Meneses – Ri; é o melhor; não tomes isto a sério.

Carolina – Como quiserem; para mim é indiferente! Essa sociedade de que o senhor me fala, eu a desprezo.

Araújo – Porque a repele!

Carolina – Porque vale menos do que aquelas que ela repele do seu seio. Nós, ao menos, não trazemos uma máscara; se amamos um homem, lhe pertencemos; se não amamos ninguém, e corremos atrás do prazer, não temos vergonha de o confessar. Entretanto as que se dizem honestas cobrem com o nome de seu marido e como respeito do mundo os escândalos da sua vida. Muitas casam por dinheiro com o homem a quem não amam; e dão sua mão a um, tendo dado a outro sua alma! E é isto o que chamam virtude? É essa sociedade que se julga com direito de desprezar aquelas que não iludem a ninguém, e não fingem sentimentos hipócritas?...

Araújo – Têm o mérito da impudência!

Carolina – Temos o mérito da franqueza. Que importa que esses senhores que passam por sisudos e graves nos condenem e nos chamem perdidas?... O que são eles?... Uns profanam a sua inteligência, vendem a sua probidade, e fazem um mercado mais vil e mais infame do que o nosso, porque não tem nem o amor nem a necessidade por desculpa; porque calculam friamente. Outros são nossos cúmplices, e vão, com os lábios ainda úmidos dos nossos beijos, manchar a fronte casta de sua filha, e as carícias de sua esposa. Oh! Não falemos em sociedade, nem em virtude!... Todos valemos o mesmo! Todos somos feitos de lama e amassados com o mesmo sangue e as mesmas lágrimas!

Meneses – Não te iludas, Carolina! Esse turbilhão que se agita nas grandes cidades; que enche o baile, o teatro, os espetáculos; que só trata do seu prazer, ou do seu interesse; não é a sociedade. É o povo, é a praça pública. A verdadeira sociedade, da qual devemos aspirar a estima, é a união das famílias honestas. Aí se respeita a virtude e não se profana o sentimento; aí não se conhecem outros títulos que não sejam a amizade e a simpatia. Corteja-se na rua um indivíduo de honra duvidosa; tolera-se numa sala; mas fecha-se-lhe o interior da casa (ALENCAR, 1960, p. 258-259).

É possível notar, no discurso de Meneses, a tentativa de mascarar os aspectos da sociedade burguesa que são desmascarados por Carolina, como os casamentos por dinheiro e o falso moralismo. Todavia, o discurso de Alencar é orientado, através de Menezes, no sentido de que tais aspectos são apenas parte do funcionamento de uma estrutura social à qual todos devem se adaptar. Trata-se de uma visão maniqueísta da realidade, tentando idealizar uma sociedade burguesa baseada na ‘união

das famílias honestas’. Como observado por João Roberto Faria, essa concepção doutrinadora do teatro termina por prejudicar o desenvolvimento dramático da obra, pois este intuito muitas vezes leva o escritor a encontrar soluções dramáticas artificiais, inverossímeis, apenas para não se desviar da lição moral que pretende transmitir.

Para servir ao propósito moralizador do qual o texto se incumbe, Alencar adota a solução clássica de submeter a rebelde heroína a todo tipo de sofrimento: Carolina perde tudo, fica doente, não sem antes sofrer uma tentativa de estupro do pai bêbado, que não a reconhece no escuro, em uma cena polêmica à época, mas tão forçada e inverossímil que se descola de todo o frágil restante da peça. Ao final, casa-se com Luís, em uma redenção de sua vida anterior, mas tendo como ‘punição’ por seus atos a ausência de sexo no relacionamento. Tamanha fragilidade dramática em benefício da doutrinação moral burguesa foi bem apontada por Sábato Magaldi:

A mentalidade retrógrada deve ter influído no escritor, que, apesar da audácia básica, impôs severos freios morais ao desfecho. Consentiu ele no casamento da heroína, redimida dos tempos de prostituição. Mas, se foi pelo sexo que ela pecou, a completação carnal lhe seria agora vedada. O próprio marido, preso a um código que incide para nós em absoluta verossimilhança, considera-a irmã, não esposa. E resume a felicidade dela nos cuidados com a filha, nascida da união com o antigo sedutor: ‘Sê mãe!...’ – nessa amputação de uma existência total estava a única possibilidade de volta da decaída à vida familiar (MAGALDI, 1997, p. 105, grifo do autor).

Deste modo, Alencar tenta conciliar o ideal romântico da regeneração da mulher decaída com o instituto moralizador do teatro realista. E o resultado soa absolutamente irreal, antinatural, ao contrário do que pregava a escola dramática na qual Alencar se considerava inserido. E ainda temos o fato de que na tentativa de moralizar a conduta da prostituta, Alencar impôs a ela como punição o casamento, justamente uma das instituições defendidas pelo escritor. Por fim, a personagem Carolina, que sofre por amor e se resigna com o sofrimento, mostra que o rebelde romantismo acaba por desequilibrar o universo moralizante e linear do realismo teatral. Este foi um problema que Alencar não conseguiu resolver.

### **Considerações finais: um realista por convicção, um romântico por hábito**

Feitas tais considerações, a pergunta é inevitável: José de Alencar foi o primeiro dramaturgo realista do Brasil, como ele mesmo se definia?

Antes de apresentar a resposta, é preciso entender que o enquadramento de determinado autor em uma escola, seja ela literária, dramática, ou sob qualquer outro prisma, mostra-se um expediente sujeito a inúmeras variações. É preciso entender também que, no século XIX em que Alencar viveu e produziu a sua obra, eram comuns as tentativas de classificação e enquadramento, a reboque do positivismo da época. Deste modo, Alencar assumiu pertencer a uma escola crítica já existente e dela assumiu seus preceitos. Mas um autor não se torna realista simplesmente dizendo que o é.

Em *Uma Anatomia do Drama*, Martin Esslin afirma:

Há duas espécies diferentes de termos críticos dessa natureza: os que foram deliberadamente criados como recursos programáticos ou como rótulos ou lemas de grupos ou escolas de dramaturgos ou artistas, e aqueles que são meramente descritivos e originam-se de uma necessidade de impor alguma ordem a uma série de características espontâneas já existentes (ESSLIN, 1978, p. 63).

Esslin apresenta como exemplo de sua afirmação uma comparação entre o romantismo alemão, tributário de um movimento que recebeu diversas influências, mas que não tinha um programa definido, e o romantismo francês, herdeiro do romantismo alemão, que foi lançado por um grupo de escritores com uma forma programática definida.

Teoricamente, pode-se dizer que classificar um objeto dentro de uma perspectiva, em muitos casos, apenas aumenta a nebulosidade da classificação. Assim, as peças ditas realistas de Alencar possuem também claros toques românticos na composição das personagens e no encadeamento de situações. É bom que se diga, aliás, que o realismo na dramaturgia nasceu espontaneamente e o termo 'realismo' surgiu *post factum*, ao passo que o naturalismo que o sucedeu, capitaneado por Émile Zola, tinha um programa de ação claramente definido, qual seja, a aplicação do espírito positivista e cientificista da época à literatura.

Alencar considerava-se um realista, herdeiro da escola iniciada por Alexandre Dumas Filho, a quem considerava seu mestre. Havia um atrito, contudo, entre a estética realista adotada pelo escritor e a composição romântica de algumas personagens, bem como determinadas soluções dramáticas inverossímeis e voltadas para o grandiloquente, características típicas do teatro romântico. Entendemos que é nesse atrito, nesse conflito, nos acertos e mesmo nos erros que se sucederam, que reside a importância da obra de Alencar para o teatro.

Ou, como afirmou Magaldi:

O julgamento artístico de sua obra teatral apresenta, a nosso ver, saldo amplamente favorável. É preciso considerar que Alencar abandonou a dramaturgia ainda muito jovem, e a insistência no gênero teria aprimorado as suas imensas virtudes. Encontram-se nas peças, lado a lado, exemplos de romantismo e de realismo, e a segunda escola, se lhe deu instrumentos mais precisos para que se desmontasse o mecanismo social, trouxe também o que há de pior nas peças: a figura do *raisonneur*, comentarista da ação segundo a perspectiva do autor ou da sociedade. Sem a beleza poética do coro antigo e transmitindo quase sempre ensinamentos éticos simplórios, esse tipo de personagem entrava os diálogos com frases grandiloquentes e uma presença abstrata, difícil de tolerar. [...] O talento do romancista, afeito aos grandes painéis enovelados, não se simplifica no teatro em tramas pobres e elementares. Em qualquer peça revela-se a capacidade fabuladora do dramaturgo. Lança ele no palco numerosas personagens, e cada uma cumpre sua função dramática, num jogo complexo de inter-relações (MAGALDI, 1997, p. 111).

Se Alencar usa dos recursos realistas colocados a sua disposição, foi principalmente, como o próprio autor afirma mais de uma vez em seus escritos, para retratar um panorama da sociedade brasileira de então. Mas Alencar também pretende pregar as virtudes da sociedade burguesa no Brasil do século XIX e para tanto não hesita em apresentar seus preceitos morais, conceituando não só o que viria a ser uma sociedade virtuosa, com a família centrada no casamento, no dinheiro usado racionalmente e sem ganância e ainda a baixa tolerância a desvios sociais.

O escritor, entretanto, era também um romântico. Devemos nos lembrar que à sua produção teatral antecedeu a publicação de *O Guarani*, romance folhetinesco, de lances grandiosos e inverossímeis, tendo como herói um fidalgo em pele de índio, livre e com um código moral próprio, que nem sempre coincide com os ditames de uma sociedade regida por máscaras. Assim, se em *O demônio familiar* o escravo Pedro reconhece os códigos sociais e os manipula de forma a conseguir determinado objetivo, em *As asas de um Anjo*, Carolina se mostra a heroína romântica de uma trama realista, deslocada e rebelde dentro do contexto social no qual está inserida, sofrendo duras consequências por seus atos.

Trata-se de uma trajetória irregular, mas que parece fechar um círculo dentro da obra dramática de Alencar, no qual *O demônio familiar* representa um precoce ápice e *As asas de um anjo* um ponto de ruptura e um começo da irregularidade e,

por fim, decadência, que o autor tentaria a todo custo evitar.

A resposta à pergunta feita no começo deste item, portanto, é sim e não. Sim porque Alencar foi um adepto da escola teatral realista e a iniciou de forma brilhante no Brasil, com *Rio de Janeiro, verso e reverso* e, especialmente, com *O demônio familiar*. Mas Alencar, em verdade, nunca deixou de ser um romântico, o que, se de um lado prejudicou o desenvolvimento de alguns de seus trabalhos, como *As asas de um anjo*, de outro lado tornou mais rica a análise e compreensão de sua obra teatral.

Finalmente, todas as tentativas empreendidas pelo autor em temperar o realismo teatral e as soluções românticas foram, pode-se dizer, essenciais à compreensão de Alencar dos anseios e aspirações do público que o autor pretendia atingir, pois o teatro é uma forma ainda inigualável de interação entre autor e público, atraindo diversos elementos que depois auxiliariam a produção posterior do artista, aprimorando-a. A obra de um dos maiores escritores brasileiros e maior dramaturgo brasileiro do século XIX compõe um mosaico de acertos e erros que somente a qualifica ainda mais, e que a torna única para cada espectador, ou leitor.

## Referências

- AGUIAR, F. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.
- ALENCAR, J. **Obra completa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. v. 4.
- ALENCAR, J. **Melhores crônicas**. Dir. de Edla van Steen. Seleção de João Roberto Faria. São Paulo: Global, 2003.
- ALENCAR, J. **Ao correr da pena**. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1969. v. 2.
- ESSLIN, M. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.
- NETO, L. **O inimigo do rei**. São Paulo: Globo, 2006.

*Received on August 5, 2010*

*Accepted on April 13, 2012*

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.