

DIÁLOGOS ROMÂNTICOS, PROPOSIÇÕES REALISTAS: A COMÉDIA DE JOSÉ DE ALENCAR

Flavio Felício Botton*

Resumo: Tendo por base que os discursos são formados por meio das oposições com outros, este trabalho tem por objetivo a análise da contraposição entre os discursos realista e romântico, presente na comédia de José de Alencar, *O demônio familiar*.

Palavras-chave: José de Alencar; realismo; romantismo.

INTRODUÇÃO

■ **S**alvo o Adão da história bíblica, a quem Deus atribuiu o poder supremo de nomear todos os outros animais, nenhum falante apresenta um discurso puro e isento de referências a discursos anteriores. Todo enunciado é formado sempre em contraposição a outros, como já o disse Mikhail Bakhtin (2000) e o atestam os inúmeros estudiosos de suas obras¹.

A formação dos discursos das chamadas “escolas literárias” não se faz de maneira diferente. Na história dos movimentos literários, especialmente na Idade Moderna e Contemporânea, é comum um momento em que, para se afiançar o surgimento da nova tendência, faz-se uma condenação à estética anterior. Uma das poucas coisas que se pode dar por quase certo na história da literatura é a veemente crítica que uma tendência incipiente faz ao gosto canonizado que predomina naquele momento e que ela intenta desentronizar.

São abundantes os exemplos da recorrência de tal fato na história do teatro e da literatura. Nomes como os de Victor Hugo ou de Mário de Andrade assinam textos em que se formulam críticas endereçadas aos movimentos vigentes em suas épocas. Assim, quando Hugo escreve, no prefácio a *Cromwell*, para afirmar

* Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Assistente na Universidade do Grande ABC (UniABC).

1 “Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, aos quais é o primeiro a nomear” (BAKHTIN, 2000, p. 319).

o nascente romantismo, despende a maior parte de suas forças em petardos dirigidos aos “legisladores clássicos”. Por todo o texto podemos encontrar a afirmação pela negação, ou seja, demonstra o autor de *Hernani* como o então novo movimento não quer ser: “destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas [...] Não há regras nem modelos” (HUGO, 1988, p. 57).

Mais próximo de nosso tempo, encontramos dois exemplos de Mario de Andrade (1972). Em um primeiro texto, que faz parte de uma série de artigos sobre os poetas parnasianos, o autor ataca a artificialidade de Bilac, que transforma a poesia em um “discurso de deputado”, assim como o poeta demuda-se em um “deputado da beleza”, que possui o “fetichismo pela perfeição”. Também em seu “Prefácio interessantíssimo” há um sem número de críticas à estética parnasiana e, especialmente, à sua fúria formal: “Não acho mais graça nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que se obtenham em ritmo convencional, número convencional de sílabas”. Ou ainda: “Entroncamento é sueto para os condenados da / prisão alexandrina” (ANDRADE, 1972, p. 66).

Numerosos casos poderiam ser encontrados, pois, como afirmamos antes, há sempre a presença de um discurso no interior de outro, ou seja, no momento em que um enunciado se produz, é constituído, em seu próprio corpo, um simulacro de outro discurso que é utilizado para construir as oposições entre os dois, mostrando como é o novo em oposição ao já existente.

O que este trabalho pretende é analisar a produção teatral de José de Alencar, mais especificamente, a comédia *O demônio familiar*, para encontrar lá, dentre as muitas possibilidades, como o discurso realista se constrói literalmente para negar o romântico.

ROMÂNTICOS E REALISTAS EM CENA

A chegada do romantismo aos palcos franceses foi uma verdadeira guerra entre dois ideais de teatro muito diferentes. A batalha decisiva dessa contenda da nova tendência romântica com o classicismo se deu com a encenação de *Hernani*, de Hugo, em 1830.

Depois disso, por anos, a dramaturgia romântica buscou privilegiar o indivíduo excepcional, as grandezas de determinados momentos históricos, os amores embriagantes e superiores à matéria humana. O vate, em seu já citado prefácio, advogava em favor da liberdade dos criadores afirmando: “Deus nos livre dos sistemas” (HUGO, 1998, p. 26).

Aos palcos só interessavam os atribulados enredos, repletos de reviravoltas inesperadas, cartas incriminadoras trocadas ante o pérfido vilão, com a presença constante de rosários, lenços ou correntinhas que acabavam por revelar a verdadeira identidade de uma personagem em ambientes repletos de fortes e incontroláveis emoções, permeados por sedução, adultérios e assassinatos. Esses eram os lugares-comuns por onde transitavam cotidianamente as mirabolantes tramas da dramaturgia romântica.

Algo, porém, soava em desacordo com a classe social que ocupava as cadeiras das plateias, a irremediavelmente ascendente burguesia. O que se via nos palcos era uma afronta aos ideais burgueses e a todos os fundamentos de sua sociedade. Um valor básico como o casamento aparecia descrito como uma prisão,

um obstáculo que separava os jovens do verdadeiro amor, fato que vinha praticamente legitimar o adultério, desagregador da família.

Por conta disso, uma reação fez-se necessária e ela foi desencadeada justamente pelo malogro de uma encenação do mestre do movimento:

Há uma certa unanimidade entre os historiadores do teatro francês: o fracasso de Les Burgraves (1843) e o imediato abandono do gênero dramático por parte de Victor Hugo foram dois fatores decisivos para que uma reação ao romantismo teatral se esboçasse em seguida [...] (FARIA, 1993, p. 4).

Assim, adentra a história o termo “realismo” que já fora utilizado em 1826, na revista *Mercure Français*, “com a finalidade de reagrupar as estéticas que se opunham ao classicismo, ao romantismo e à arte pela arte, pregando uma imitação fiel da natureza” (PAVIS, 2003, p. 327).

Ao contrário daquela febre de sentimentos arrebatadores, a dramaturgia realista se volta para o cotidiano social. Montam-se agora, sob a égide realista, enredos simples, bem construídos e mais vigorosamente encadeados, no mais das vezes verossímeis, e que se fundam em apenas um eixo dramático.

A peça realista procura mais firmemente a verossimilhança, pois se trata da afirmação e da educação social e, quanto mais o drama “parecer real”, mais fácil será a tarefa do convencimento. Para isso, retomam-se algumas questões que haviam sido banidas pelos românticos, como as preferências pela unidade de espaço e de tempo.

No Brasil, “um grande autor em particular, encarnou o realismo teatral: José de Alencar” (PRADO, 2003, p. 80). Em 1857, logo depois da estreia de *O demônio familiar*, Alencar publica um artigo em que estabelece algo como uma plataforma de lançamento do teatro realista em nosso país. Nesse texto, temos algumas ideias que serão importantes para a nossa dramaturgia:

Sendo minha intenção fazer uma alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática de nosso país em procura de um modelo. Não o achei; a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro [...]. É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral (ALENCAR apud FARIA, 2001, p. 470-471).

Em primeiro lugar, temos a adoção dos modelos franceses, dado que, até aquele momento, não haveria uma dramaturgia modelar em terras brasileiras, salvo a romântica, que sem ser citada pelo autor é evidentemente renegada. Como se percebe, são estabelecidas algumas das preocupações da dramaturgia realista. Primeiro, foca-se o enredo teatral no centro da sociedade burguesa, a vida familiar. E, segundo, estabelece-se um propósito edificador, uma tentativa de reproduzir a moral dessa classe social, fixando-a como em uma foto, para melhor examiná-la e corrigi-la.

Essas ideias não estiveram apenas na teorização de José de Alencar, mas também em sua prática teatral. No decorrer da leitura de suas peças, podemos traçar um panorama das principais inquietações que incomodavam a burguesia brasileira do século XIX. Temos, por exemplo, a questão da “paixão”, a iguaria mais servida pelos românticos, que agora deveria ser orientada para o casamen-

to, instituição que precisaria ser encarada de forma séria, cujas fundações estão no amor, mas que nunca deveria deixar de lado a moralidade social.

A guisa de síntese, poderíamos dizer que as preocupações da dramaturgia realista são oposições à estética romântica. Dessa maneira, vemos nas peças de Alencar a questão da educação social em relação ao casamento e à família, o que acaba por se revelar uma franca colisão com o romantismo.

Essas discordâncias, assim como a crença na perversidade social que o romantismo causa, são discutidas pelo dramaturgo em *O demônio familiar*, que passamos a comentar.

Trata-se de uma comédia em quatro atos, encenada pela primeira vez em 1857 e publicada já no ano seguinte. A peça apresenta vários nós causados pela ação de Pedro, escravo da família de Eduardo, que é apaixonado por Henriqueta, moça que deve se casar com um dos amigos do jovem, Azevedo.

Após uma temporada em Paris, já cansado de tanta “vida de salão”, Azevedo decide seguir carreira política e para isso acredita ser imprescindível uma esposa que impressione a sociedade. Aproveitando-se de dívidas do pai da moça, ele decide casar com Henriqueta. O dândi descreve seu futuro casamento como uma aposentadoria para quem já viveu todas as emoções da sociedade, ou, em suas palavras: “Estou completamente *blasé*, estou gasto para essa vida de *flâneur* dos salões; Paris me saciou” (ALENCAR, 2005, p. 53).

Por sua vez, conhecemos Alfredo, que tenta se aproximar de Carlotinha, irmã de Eduardo, por meio de cartas entregues por Pedro. Eduardo vê perigo na maneira que Alfredo usa para se aproximar de sua irmã, e, como são conhecidos, convida-o para que ele frequente a sua casa, sem compromisso, para conhecer Carlotinha e realizar a corte de uma maneira “correta”.

As situações próprias da comédia ficam por conta das afetações do dândi e das artimanhas do escravo, que manipula os dois romances para que seus senhores se casem com pares mais ricos e possa ele realizar o sonho de se tornar cocheiro.

Ao fim, Eduardo compra a dívida de Vasconcelos, pai de Henriqueta, com Azevedo, e liquida-a, fazendo as vezes de dote de casamento. As armações de Pedro são desvendadas e descobre-se que elas é que haviam provocado todos os problemas entre os jovens. Eduardo nos desvenda quem seria o demônio familiar e entrega ao escravo a carta de alforria, e, com ela, a responsabilidade pelos seus atos.

Como se dá normalmente, o espaço é o interior da casa, o local cotidiano da família burguesa, que tem a sua importância destacada, por exemplo, na cena em que a mãe e Eduardo conversam: “Tu chamas para o interior da família um homem que faz a corte à tua irmã e nem sequer procuras saber suas intenções?” (ALENCAR, 2005, p. 89).

Da mesma forma, se encararmos que o centro da narrativa se coloca nas artimanhas de Pedro, a peça possui considerável unidade de ação.

Não há dificuldades nas caracterizações das personagens, pois todos, exceto Pedro e Azevedo, são representantes da burguesia familiar. Eduardo e Alfredo são burgueses honestos e trabalhadores, que procuram agir como a moral e os costumes vigentes recomendam. Henriqueta e Carlotinha são jovens amorosas e apaixonadas, que levam bastante a sério as convenções da corte amorosa.

Esses dois casais principais da peça são motivados pelo legítimo desejo burguês de constituir família e de atender a todas as convenções sociais, perfeitamente coincidentes com a sua própria satisfação pessoal.

Já no caso de Azevedo, temos o jovem voltado aos costumes estrangeiros, afrancesados. Ele é apresentado de forma exagerada, o que o torna praticamente uma caricatura. Apesar de possuir uma identidade com Eduardo, pois eles conversam amistosa e polidamente, o enredo faz claramente uma escolha por Eduardo, apontando como excessiva a aceitação da cultura estrangeira pela jovem burguesia brasileira.

Juntamente com Pedro, é Azevedo quem traz a “questão material” para dentro da história; ou seja, são os dois que agem, não por amor e honestidade, mas por interesse financeiro e desejo de projeção social. Pedro deseja explicitamente a ascensão social e manifesta isso, não só na vontade de ser cocheiro, mas também em seus planos de separar Eduardo da pobre Henriqueta e casá-lo com uma viúva rica. Azevedo quer apenas uma donzela que cumpra o papel de auxiliar o marido na vida pública, mas em um sentido bastante perverso. Acredita ele que:

Um círculo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante, espirituosa, que fez a sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! [...] 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, 2005, p. 53).

Percebe-se no excerto o primeiro tema, caro a Alencar, que pode ser destacado. Obviamente, esboça-se na fala de Azevedo uma visão negativa e despropositada do casamento burguês, da forma como desejavam os realistas. A mulher não só seria usada como adereço masculino, mas também atuaria personificando uma espécie de adorno encantatório, a atrair outros homens que porventura interessassem ao marido.

Como apontado anteriormente, a união de um casal deveria ter seu lastro no amor, mas também na moralidade social, sentimento não compartilhado pela fala de Azevedo. Isso fica ainda mais claro na resposta dada por Eduardo, que praticamente atua como um *raisonneur*:

Tu gracejas, Azevedo; não é possível que um homem aceite dignamente esse papel. A mulher não é, nem deve ser, um objeto de ostentação que se traga como um alfinete de brilhante ou uma jóia qualquer para chamar a atenção! (ALENCAR, 2005, p. 53).

Vemos no excerto a valorização da figura feminina, necessária para que ela cumpra seu papel social na família de maneira satisfatória, da mesma forma que não se enossa o casamento por interesses, materializado em Azevedo.

A preocupação com a mulher estende-se em direção ao ambiente familiar, também posto em situação de risco pelos costumes valorizados pela sociedade naquele momento. Sobre isso, disserta Eduardo:

A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. A mulher, o marido, os filhos, os irmãos, atiram-se nesse turbilhão dos prazeres, passam dos bailes aos teatros, dos jantares às partidas; e quando, nas horas de repouso, se reúnem no interior de suas casas, são como estrangeiros que se encontram um momento sob a tolda do mesmo navio para se separarem logo. Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem-estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave (ALENCAR, 2005, p. 54).

Como se percebe, a retomada e a moralização da vida familiar dependem de uma execração da superficialidade presente na vida dos salões. É, na visão do *raisonneur* realista, fundamental que se volte ao sentimento íntimo que congrega uma família, o sentido de convivência sincera e amorosa, *pura e suave*, em oposição à voragem do turbilhão da vida social.

A escolha por parte da ação da peça de defender a vida íntima familiar também se faz presente na já citada fala de Azevedo, que se descreve como esgotado da “vida de *flaneur* dos salões”. Logicamente, se essa rotina produziu um personagem como o dândi parisiense, ela só pode ser encarada de forma disfórica e negativa. Ainda sobre esse mesmo assunto, essa personagem se contrapõe com o amante sincero representado por Alfredo, ligado à vida em família:

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

Alfredo – É verdade; aqui dorme-se, porém sonha-se com a felicidade; no salão vive-se, mas a vida é uma bem triste realidade [...] (ALENCAR, 2005, p. 96).

Mas a preocupação com a célula mais importante da sociedade burguesa não para por aí. O próprio Eduardo adia a resolução dos problemas de seu romance com Henriqueta para consertar uma convenção social que está a se deteriorar, segundo a sua visão. Aflito com a forma da corte que Alfredo faz a Carlotinha, o jovem propõe um novo “ritual” de aproximação, mais “realista”, menos passível de idealizações amorosas.

A aproximação entre enamorados não poderia ser efetivada da forma obscura e furtiva, pois isso acarretaria naturalmente um forçoso uso da imaginação. Ou seja, se a moça não pode falar com o jovem pretendente, apenas ler seus bilhetes, entregues por um terceiro, ou se ele não pode se aproximar da donzela, a não ser que, no máximo, passe dissimuladamente pela frente da casa dela, esperando vê-la por entre as cortinas, o resultado só pode ser um: a imaginação assume o controle.

Desse modo, ao não permitir que os jovens se encontrem e conversem abertamente, a sociedade provoca e legitima a idealização amorosa. Nesse processo, os amantes assumem qualidades inconsistentes e inverossímeis. Assim, a proposta de Eduardo é que o encontro se faça na sala de estar da família, sem nada às escondidas, sem compromissos assumidos de antemão e promessas prévias, pois elas poderiam resultar em um sentido vazio, que a prática mostraria impossível de cumprir. As vantagens de tal método podem ser resumidas por uma das falas de Eduardo:

Ninguém conhece melhor o homem que a ama, do que a própria mulher amada; mas para isso é preciso que o veja de perto, sem o falso brilho, sem as cores enganadoras que a imaginação empresta aos objetos desconhecidos e misteriosos. Numa carta apaixonada, numa entrevista alta noite, um desses nossos elegantes do Rio de Janeiro pode parecer-se com um herói de romance aos olhos de uma menina inexperiente; numa sala, conversando, são, quando muito, moços espirituosos ou frívolos. Não há heróis de casaca e luneta, minha mãe; nem cenas de drama sobre o eterno tema do calor que está fazendo (ALENCAR, 2005, p. 90, grifo nosso).

A oposição entre realismo e romantismo ou entre um real experimentado e um produto de imaginação salta aos olhos. É de notar aliás a semelhança dos dizeres de Eduardo com a teoria que separa os dramas das duas escolas. Veja-se, por exemplo, as palavras de Moisés que afirma que “ao teatro histórico, por vezes chamado ‘drama de capa e espada’ segue-se o teatro de atualidade, ou ‘drama de casaca’” (MOISÉS, 2002, p. 133).

É ainda inevitável pensar em quantos heróis românticos estão descritos no excerto citado. Para atermo-nos ao teatro romântico brasileiro, tomemos como exemplo a intriga de *Leonor Mendonça*, drama histórico de Gonçalves Dias, de 1846. Lá encontramos o jovem e impetuoso Alcoforado, que, desprezando todas as convenções sociais, pede a D. Leonor uma entrevista, no quarto da dama, casada, no meio da noite, para que ele possa expor pura e honestamente os seus sentimentos, antes de partir para a luta contra os mouros. O expediente, que tão bem funcionou na dramaturgia romântica, não poderia ser visto como algo didático pelos novos autores realistas.

Ao se encontrarem na sala da casa, em frente a toda a família e a sociedade, sem a possibilidade de divagações motivadas pela imaginação romântica, os jovens podem se conhecer efetivamente e descobrir as inclinações pessoais de maneira consciente e realista.

Ao fim, leia-se a exemplar conversação:

Eduardo – Concluo que é por isso que se encontram hoje tantos moços gastos como tu [...].

Azevedo – Realmente estás excêntrico. Onde é que aprendeste estas teorias?

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

Azevedo – O quê?

Eduardo – Uma lição; uma boa e útil lição. Ensinaaram-me a estimar aquilo que eu antes não sabia apreciar; fizeram-me voltar ao seio da família, à vida íntima! (ALENCAR, 2005, p. 54).

O didatismo se impõe em um diálogo que poderia ter sido travado entre as duas estéticas antagônicas, mas é aqui levado a efeito por meio das duas personagens, que as representam. Destarte, o discurso romântico imprime-se na própria formação discursiva realista, com o propósito, logicamente de sua negação.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. de. *O demônio familiar*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ANDRADE, M. de. *Poesias completas*. São Paulo: INL, 1972.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FARIA, J. R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1993.
- FARIA, J. R. *Ideias teatrais. O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

BOTTON, F. F. Romantic dialogues, realistic propositions: the comedy by José de Alencar. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 19-26, 2011.

Abstract: Based on the belief discourses are formed by opposition to other, this paper aims at analyzing the contrast between the realistic and romantic discourses, in the comedy by José de Alencar, O demônio familiar.

Keywords: José de Alencar; realistic; romantic.