

COMO LER UM CÂNONE? OU DE ESCRITAS SOBRE ALENCAR QUE APAGAM SUAS AMBIGUIDADES

Thales Biguinatti Carias*

RESUMO: Há uma dimensão metodológica concernente tanto à história quanto à literatura, na medida em que ambas lidam com o problema do cânone. De maneira mais geral, poderíamos dimensioná-lo na própria relação entre sujeito e objeto na construção do conhecimento. O presente texto propõe-se a pensar esta relação a partir do recorte referente à obra de José de Alencar e o que se escreveu a respeito deste autor por dois críticos, a saber, Antonio Dimas e João Roberto Faria. A condição de Alencar como cânone da literatura nacional nos dispensa apresentações pormenorizadas, mas são justamente estas ideias pré-concebidas a respeito de sua figura que serão abordadas de modo a compreender como se constrói uma ideia de integridade do cânone que, contudo, não deixa de ser um sujeito histórico atravessado pelas ambiguidades inerentes a seu tempo.

Palavras-chave: Literatura nacional; processo histórico; ambiguidades

ABSTRACT: A methodological dimension concerns both the history and literature, since they have to deal with the canon problem. In general, we could allocated this problem at the relationship between subject and object at the cognitive process. This paper proposes to think this relationship on José de Alencar's literary works, such as what two literary critics – Antonio Dimas and João Roberto Faria – wrote about Alencar. The Alencar's condition as canon of national literature dispends longer presentations, however, it is need to understand how an integral idea of canon is textually produced, and even a canon is a historical subject crossbred by inherent ambiguities of his time.

Keywords: National Literature; historical process, ambiguities

Introdução

O título deste trabalho soa um tanto quanto pretencioso, já que não nos compete lançar qualquer tipo de diretriz para leitura de textos de qualquer natureza. Todavia, sua escolha partiu da necessidade de se conceber uma reflexão teórico-metodológica que evoca, em seu sentido, a própria intersecção entre história e literatura, bem como a relação entre escrita da história e formação do cânone literário na dimensão mesma da relação entre sujeito e objeto. Que imagens construímos de nossos objetos de pesquisa quando lançamos, a partir da crítica, um juízo de valor que está deslocado do processo histórico inerente aos sujeitos; sujeitos estes compostos por diversas ambiguidades, tensões e conflitos? Como manter uma análise estética, evocando todos estes conflitos, para o entendimento de uma obra que nos chega pretensamente íntegra e transparente? Estas e outras preocupações perpassam estas linhas na tentativa de apreender duas

* A segunda parte deste texto contém um recorte do terceiro capítulo de minha dissertação, intitulada *De leituras e críticas entre Jose de Alencar e Balzac: Senhora e O Pai Goriot como linguagens da nação moderna*. Defendida em fevereiro de 2017, sob orientação do prof. Dr. Fausto Calaça Galvão de Castro, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

leituras distintas de obras do mesmo autor, José de Alencar, que foram elencadas como introdução à novas edições.

O primeiro caso é o do texto “A Comédia Realista de José de Alencar”, (FARIA, 2003.) texto concebido como apresentação da peça *O demônio familiar*, editado em 2003 pela Editora da UNICAMP. Nele, João Roberto Faria apresenta-nos um Alencar precursor do teatro realista no Brasil do oitocentos. Ao dividir o objeto de análise em eixos de gênero, enredo e ideias, personagens, tempo e espaço, Faria empreende uma leitura que exerce um duplo movimento: apaga as ambiguidades da época que evidenciam o jogo de contradições na narrativa e, conseqüentemente, acaba por nos apresentar um José de Alencar benevolente e defensor da liberdade dos cativos.

Mais recente é a introdução de Antonio Dimas (2013) à edição de *Senhora* pelo selo Penguin-Companhia. Datada de 2013, esta introdução possui como mote uma análise do romance centrada no espaço como lócus privilegiado das tensões entre público e privado que catalisam a trama a respeito do casamento pecuniário de Aurélia e Fernando Seixas. Contudo, ao abdicar de uma análise propriamente historicizante da condição ambígua da personagem de Aurélia na narrativa, Antonio Dimas nos apresenta, por sua vez, um José de Alencar crítico do sistema patriarcal da sociedade de então.

Em ambos os casos, está posta uma relação de interesse particular entre sujeito e objeto. É preciso apresentar Alencar como um autor grande. Seja como marco do teatro realista no Brasil, seja como romancista que denunciou os entraves do cativo ou do patriarcado na segunda metade do século XIX, o que se projeta é um Alencar desprovido das tensões e contradições que perpassam as narrativas. Não se objetiva travar polêmica a respeito da figura de José de Alencar, mas tão somente perceber como autor e obra não podem ser desvinculados e como as ambiguidades inerentes ao processo histórico do qual Alencar é partícipe devem ser apreendidas para a compreensão de seus textos, sob pena de cometer anacronismos que pouco esclarecem nossas questões a respeito do cânone como objeto da história e da literatura.

O demônio familiar: ou de como João Roberto Faria ressoa a ideia de liberdade particular ao grupo político de Alencar

No ano de 2003 é publicado, como introdução ao leitor, um artigo de apresentação, escrito por João Roberto Faria, da peça *O demônio familiar*, de José de Alencar. Neste artigo, Faria procede com uma análise da peça de maneira a defender que o teatro de José de Alencar, mais precisamente esta que foi sua peça de maior sucesso, pode ser considerado como marco do realismo e do teatro moderno no Brasil. (FARIA, 2003, p. 10.) Para sustentar este argumento,

Faria elenca subdivisões à análise conforme temas específicos, como gênero, enredo e ideias, bem como personagens, tempo e espaço da peça.

De maneira geral, a peça, que fora encenada pela primeira vez em novembro de 1857, trata dos quiproquós de um escravo doméstico de nome Pedro. Seu senhor, Eduardo, é um médico e não vive do luxo e da pompa proporcionados pela vida da Corte, apesar de ser profissional qualificado e poder manter sua casa com discrição e elegância. Já disposto a casar-se com a amada Henriqueta, Eduardo sofre inúmeras investidas de Pedro. O moleque trama situações e percalços com o objetivo de separar o casal e, posteriormente, casar Eduardo com uma rica viúva da vizinhança. Desta forma, Pedro imaginava alcançar seu objetivo, qual seja, tornar-se cocheiro de Eduardo.

Outra opção do menino é a irmã de Eduardo, Carlotinha, com quem Pedro tenta armar para que se case com Azevedo. No meio destes nós e intrigas, a verdade acaba por se revelar e Pedro é castigado pelo senhor com sua alforria, de maneira que, estando liberto, o castigo do menino era tornar-se responsável pelos próprios atos.

É neste final um tanto quanto inesperado, ao menos para o leitor contemporâneo, que Faria estabelece aquilo que ele configura como ponto de discussão das “ideias” do texto: Alencar estaria ou não condenando a escravidão? A opção de Faria é clara: Sim; o desfecho da peça de Alencar pode ser considerado como uma condenação ao cativo e, mais ainda, seria, conforme o próprio decurso da obra, a condenação de uma prática já anacrônica, posto que o realismo de Alencar tinha um viés declaradamente pedagógico e civilizatório. (FARIA, 2003, p. 15.)

Como argumento contrário, Faria menciona o posicionamento de Raimundo Magalhães Júnior, para quem o conservadorismo de Alencar, principalmente quando das discussões entorno da lei de 1871, levou-o a considerar que o autor estaria, em 1857, apenas antecipando o irremediável. Ademais, Magalhães considera que Alencar condenaria o cativo doméstico permanecendo fiel ao cativo nos eitos. (FARIA, 2003, p. 14.) Sobre isso, Faria comenta:

A verdade é que o julgamento de Magalhães Júnior extrapola os limites da comédia. Em nenhum momento Eduardo dá a entender que é a favor da escravidão não-doméstica. O próprio Alencar chegou a escrever sobre o assunto, dizendo que jamais havia aplaudido a escravidão em seus discursos ou escritos e que a respeitara enquanto lei do país, acrescentando: “manifestei-me sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes por mim assinalada. Continuei como político a propaganda feita no teatro”. (FARIA, 2003, p. 14.)

Como, então, exercer uma leitura que respeite a organização da matéria ficcional da comédia de Alencar, como propõe o próprio Faria, (FARIA, 2003, p. 12.) e, ao mesmo tempo

compreender a postura de um político sabidamente conservador no meio de um acalorado debate a respeito do cativo na segunda metade do século XIX? Se Eduardo, enquanto protagonista da peça e personagem pela qual Alencar se dispõe a “dar o exemplo” para a família brasileira que então o assistia, (FARIA, 2003, p. 15.) não se manifesta a respeito do cativo no eito, não seria mais apropriado nos perguntarmos como Eduardo e seus contemporâneos concebiam a ideia de liberdade, já que é a ambiguidade desta ideia a própria formadora da “punição” do moleque Pedro?

É importante destacarmos que não é objetivo deste trabalho discutir se, de fato, Alencar condena ou não o cativo com o desfecho supracitado. Trata-se, isso sim, de perceber que tanto uma quanto outra resposta para o dilema estabelecem marcos temporais genéricos que descolam as ideias de seu processo histórico e as concebem como conteúdo apriorístico, independente da realidade mesma em que fora concebido.

Outrossim, apesar de não serem inverossímeis, tais considerações sobre o debate possuem um objetivo claro de julgar a ação de Alencar em sua obra e, seja com o objetivo de criticá-lo ou de enaltecê-lo, apagam a ambiguidade constante que forma o próprio mote da trama e das concepções de liberdade que estavam em jogo naquela segunda metade do século XIX. Assim, o paradoxo de um político conservador que, explicitamente, condena o cativo não deve ser visto nem como compromisso com o progresso nem como conformismo com este progresso.

Ocorre, pois, que devemos considerar alguns pontos para pensarmos este paradoxo. Todo o processo de disputa entre os senhores de escravo que percorre o século XIX e culmina na abolição de 1888 estava disposto segundo a prerrogativa geral que alicerçava o próprio sistema escravista brasileiro, a saber, a prerrogativa a inviolabilidade da vontade senhorial. Assim, mantendo-se a figura do senhor como sujeito único do processo e que decide sobre o destino do escravo, mesmo que este fosse sua liberdade por meio da alforria, o controle social do sistema escravista, por conseguinte, havia de se concentrar na privacidade do domínio senhorial. Desta perspectiva, o apenas aparente paradoxo se resolve, já que uma estratégia dos senhores à época era, justamente, condenar qualquer tipo de intervenção do poder público na relação entre senhor e escravo, posto que, para os senhores, a alforria era concebida como instrumento legítimo e natural de libertação gradual dos escravos. Comentando uma crônica de Machado de Assis a respeito da lei do ventre livre, Sidney Chalhoub assevera:

O solo cultural da piada era, ao menos em parte, um aspecto conspícuo da tradição política dos escravocratas: mostravam-se sempre dispostos a pregar o imobilismo em relação à “questão do elemento servil” a partir do argumento de que o assunto já fora resolvido na legislação existente. Primeiro disseram

que a abolição do tráfico negreiro, em 1850, resolvera o problema; depois fizeram o mesmo quanto à lei de 1871. Em 1888, sustentavam que não era preciso ir além da lei de 28 de setembro de 1885. A escravidão desapareceria gradualmente – ou melhor, “já não existem escravos”. Ao que parece, os escravocratas achavam que o tempo corria contra a escravidão; enquanto isso, num paradoxo aparente, lutavam para que os legisladores deixassem o tempo passar. CHALHOUB, 2003, p. 240-241.)

Diante disso podemos compreender não apenas a estratégia política de Alencar e de sua ideia, concebida como crítica à instituição do cativo por Faria, mas a própria ambiguidade com a qual Alencar concebe a personagem principal. Na sua dissertação, intitulada *Ideias encenadas*, Silvia Cristina Martins de Souza e Silva traz uma conclusão importante para a compreensão desse processo.

O que procuro sugerir com esta interpretação é que tentar entender a maneira como esses comportamentos conflitantes de Pedro caminham é a chave para o entendimento da personagem e, mais do que isso, para o entendimento de uma dimensão mais diretamente ligada à política e à história, de importância capital para a compreensão da peça. Escrevendo em meados do século XIX, no interior e para uma sociedade escravista assentada numa política de dominação que tinha na inviolabilidade da vontade senhorial e na produção de dependentes os elementos organizadores das relações sociais, estes movimentos conflitantes de Pedro acabam por evidenciar o tanto de conflito e tensão na luta empreendida pelos senhores na manutenção do seu poder. (SILVA, 1996, f. 93.)

Em outras palavras, podemos considerar que, desde que mantida a vontade do senhor e a produção de dependentes, manifestar a necessidade da “extinção espontânea e natural” da escravidão (como nas palavras do próprio José de Alencar [FARIA, 2013, p. 14.]) poderia ter um uso retórico legitimamente escravocrata para aquele período. Outrossim, deslocar o desfecho da peça deste contexto específico, como o faz João Roberto Faria, pode incorrer numa leitura enviesada daquele momento e do entendimento da peça. Enviesada porque, num só lance, essa leitura legitima a posição social de Alencar como escravocrata ao mesmo tempo em que submete o nosso entendimento do passado à maneira como o próprio Alencar o compreendia. Outra derivação da transposição deste debate, marcado por seu contexto específico, é a reprodução daquilo que Sidney Chalhou e Fernando Teixeira da Silva, em texto intitulado *Sujeitos no imaginário acadêmico*, chamam de paradigma da ausência. (Cf. CHALHOUB; SILVA, 2009.)

Uma característica dos debates da época, seja por parte dos mais ferrenhos escravocratas como dos mais comprometidos abolicionistas, era a marcação de um não-lugar para o negro. Determinar se o poder público deveria ou não intervir no processo de abolição era um debate encarado para lidar com um problema, em certo sentido irremediável, a saber, o da relação entre

propriedade e liberdade. A preocupação candente era a de manter o domínio senhorial, tanto no plano prático quanto moral, sem deixar de encaminhar o processo de libertação dos escravos. Neste embaraçoso terreno, abolicionistas e escravocratas partilhavam uma ideia em comum: a abrupta libertação dos negros podia significar a queda da ordem social e o caos geral. (Cf. CHALHOUB, 2009, p. 18.)

Isto por um motivo simples: a ideia vigente era a de que a escravidão tornara os escravos incapazes do exercício de qualquer tipo de cidadania e, no limite, de convívio civilizado. Em outras palavras, o negro era visto como bárbaro; como sujeito destituído de história e de condições que tornassem-nos socialmente integrados em liberdade. (Cf. CHALHOUB, 2009, p. 18.) Neste sentido, pode-se entender o peso da “punição” com a qual a personagem de Eduardo impõe em Pedro: Num só momento, Alencar mantém a prerrogativa da inviolabilidade da vontade senhorial e confere ao menino Pedro a difícil tarefa de tornar-se responsável pelos próprios atos; ou civilizar-se.

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 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, 2003, p. 226.)

A citação acima é nodal para entendermos a ambiguidade pela qual a peça se resolve e que é imprescindível para a compreensão da discussão levantada por Faria. Ela é parte da fala em que Eduardo, sabendo de todo o conflito armado por seu escravo, toma controle da situação e resolve “punir” Pedro. A liberdade assume este sentido de punição na medida em que duas forças concorrentes estão ligadas ao ato. A primeira diz respeito à liberdade como perda da proteção que Pedro teria, até então, de seu senhor. A noção de que o senhor é como que protetor de seu escravo não é um dado residual, tampouco uma atitude de “hipocrisia” das classes dominantes, mas um verdadeiro acordo tácito, uma visão de mundo assentada na própria ideia de inviolabilidade da vontade senhorial.

Esta discussão é trabalhada por Sidney Chalhoub no seu já clássico *Visões da Liberdade*. (CHALHOUB, 1990) O mais interessante é perceber como este acordo tácito agradava tanto a abolicionistas quanto a seus adversários e isso Chalhoub nos mostra a partir da análise de atos solenes de um reconhecido defensor da abolição, Perdígão Malheiro. (Cf. (CHALHOUB, 1990, p. 140-141.) Desta situação é que identificamos a segunda força latente neste ato, que se refere à própria incapacidade de Pedro em conquistar e conviver com a liberdade; deste modo, mesmo que Pedro almejasse e obtivesse a liberdade por conta própria, ele estaria inapto para bem vive-la. Da inaptidão de Pedro para a liberdade, surge a ideia de que o senhor, e apenas ele, é quem

deve outorga-la. Um ato de liberdade que, a um só tempo, mantém o poder de decisão nas mãos do senhor e subestima a capacidade do escravo em exercer sua “nova condição”. Este “protagonismo senhorial” na cena é tão latente que o único ato de Pedro é um “ato de passividade”: o moleque resigna-se ao castigo e mantém a prerrogativa da vontade senhorial beijando a mão de Eduardo.

De acordo com Chalhoub, os historiadores e sociólogos que se voltaram para o problema da escravidão ainda nas décadas de 1960 e 1970 reproduzem esta matriz interpretativa na medida em que, manifestando-se contra o mito da democracia racial preconizado por Gilberto Freyre, tratavam do sistema escravista como aviltamento limítrofe e redução do escravo à condição plena de “coisa”; destituído de qualquer humanidade. (Cf. CHALHOUB; SILVA, 2009, p. 20.) Em certa medida, considerar, pois, que o negro não havia outra forma de lidar com a escravidão que não fosse por meio da rebelião e do embate direto é, por outro lado, desconsiderar toda a luta dos negros que, dentro dos limites impostos pela ordem social escravocrata, conseguiam sua tão almejada liberdade. Em outras palavras, o que Chalhoub chamou de paradigma da ausência refere-se à perpetração da visão do negro como sujeito histórico passivo e, quando não obediente, rebelde. (Cf. CHALHOUB; SILVA, 2009, p. 22.)

É importante, ainda, ressaltarmos dois pontos: primeiramente, não se trata de afirmar que a escravidão no Brasil era “branda”. Muito pelo contrário: O mérito de trabalhos acadêmicos que tratavam da escravidão nas décadas de 1960 e 1970 era, justamente, o de comprovar não apenas a extrema violência de nosso regime escravista, mas de mostrar que, por trás do discurso da “escravidão comedida” do Brasil, havia a reprodução de um sistema de controle social que era, por definição, violento. (Cf. CHALHOUB; SILVA, 2009, p. 20.) O que é importante asseveramos, no entanto, é que o fato de o sistema escravista ser aviltante, não significa afirmar que o negro, por exemplo, o negro da segunda metade do século XIX, era um não-ser; um ser passivo, domesticado e totalmente assimilado. (Cf. CHALHOUB; SILVA, 2009, p. 20.) Sidney Chalhoub nos mostra isso contando as histórias de Rubina e Fortunata; de Cristina e suas duas filhas; de Leopoldina e de tantos outros negros que, se não tiveram o nome marcado da mesma forma que Zumbi e Dandara, não foram menos importantes para a conquista da liberdade. (Cf. CHALHOUB, 2003.)

Posto isto, o segundo ponto a que devemos considerar a respeito desta discussão é que a reprodução deste paradigma possui uma base metodológica precisa e que lida com a própria maneira segundo a qual João Roberto Faria pretende situar José de Alencar no teatro brasileiro. Comentando um trecho em que Fernando Henrique Cardoso afigura o negro escravizado como passivo e totalmente dependente de seu senhor, Sidney Chalhoub afirma:

Essas generalizações autoconfiantes sobre os modos de pensar – isto é, de “autorepresentar-se” – dos escravos baseavam-se numa leitura perfunctória das fontes oitocentistas, em especial relatos de viajantes cujas descrições e comentários incorporavam-se ao argumento sociológico sem qualquer mediação ou atenção aos preconceitos culturais etnocêntricos, ao racismo e às intenções políticas do observador. (CHALHOUB; SILVA, 2009, p. 21.)

Como Chalhoub sugere, fazer uma leitura superficial das fontes, em geral as fontes ligadas ao branco europeu, porquanto legitimado enquanto “observador privilegiado”, incorre na própria reprodução dos valores e sentidos sobre o passado que foi conferido pelos agentes. Assim, quando Faria assume o objetivo de referendar o teatro de Alencar como marco do realismo no teatro brasileiro e, para tanto, postula o autor como um manifestante contra o cativo sem especificar as ambiguidades inerentes ao debate da época, temos a atualização da representação do negro como tão passivo e dependente ao ponto de ter, na liberdade, um sentido de punição.

Senhora: ou de como Antonio Dimas nos apresenta um “Alencar à frente de seu tempo”

Se, com *O demônio familiar*, João Roberto Faria intenta nos mostrar um José de Alencar precursor do teatro realista no Brasil, (Cf. FARIA, 2003, p. 10.) na apresentação de *Senhora*, assinada por Antonio Dimas, temos José de Alencar como autor de um “[...] marco de nossa literatura romântica, não por causa da beleza de Aurélia, lugar-comum entre heroínas da época, mas por sua determinação, incompatível com a figura feminina de então”. (DIMAS, 2013, p. 7.) Lançada em 2013, a edição do selo Penguin-Companhia parece estar muito próxima, ao menos em intenção, da edição de 2003 de *O demônio familiar*: figurar José de Alencar não apenas como “autor modelo” de nossa literatura, mas como precursor; como sujeito que abriu caminho para outras grandes referências.

Esta similaridade intencional se une sob o signo da “nascente burguesia urbana”, segundo a qual o literato em questão seria o porta voz. (Cf. DIMAS, 2013, p. 7.) Mas é essa burguesia tão abrupta e vanguardista que não carregaria, em si, as contradições de seu passado? Ao que parece, de acordo com as leituras até então apresentadas, esta burguesia seria tematizada por Alencar com o único propósito de denunciar e superar tais contradições. Ao adjetivo precursor, juntam-se, pois, as ações de crítica social, denúncia da reificação econômica e exposição do escárnio do cativo, já há época tido por anacrônico. Assim, *démarche* histórica e vanguardismo literário parecem atar-se reciprocamente de maneira a percebermos em Aurélia a personagem com a qual Alencar

[...] solapou o território masculino e nele abriu fendas para a emergência futura de mulheres menos acuadas, mais tarde conhecidas como Capitu, Rita Baiana,

dona Guidinha do Poço, Sinhá Vitória, Maria Moura, Gabriela, Nina, Rosalina, Diadorim — para ficar em pouco mais de meia dúzia. (DIMAS, 2013, p. 7.)

Mas, se *O demônio familiar* inova na questão de gênero – chegando Faria a dedicar um espaço de seu texto para justificar, ao leitor habituado em conceber Alencar como ícone do Romantismo, a opção deste pelo teatro realista (Cf. FARIA, 2003, p. 24) – não o pode fazer no que toca à temática. Assim, o esforço da introdução de *O demônio familiar* está em, dentro das limitações de seu tempo e da peça enquanto obra, ilustrar um Alencar menos conservador do que a crítica o coloca, já que Raimundo Magalhães Júnior seria exemplo de crítica que “toma a obra pelo autor”. (Cf. FARIA, 2003, p. 12) Já discorremos a respeito das implicações da forma como Faria procede com sua leitura. Importa-nos, agora, mostrar como a leitura de Dimas recorre à ideia de Aurélia como transgressora da sociedade patriarcal segundo o intento de conceber um Alencar íntegro e “à frente de seu tempo”.

Essa maneira de encarar a obra nutre-se da forte relação entre nascimento da burguesia urbana e ruptura histórica com o passado colonial. Não que Alencar deixe de representar valores burgueses, ou que estejamos acusando-o de irremediável conservadorismo. O que importa é mostrar como o recorte operado pelos sujeitos construtores do conhecimento descola aspectos isolados das obras para que se exerça um tipo específico de julgamento, tanto ético quanto estético.

Assim, Eduardo aparece-nos como senhor benevolente e já indisposto com relação ao cativo, quando a obra e sua organização ficcional nos possibilitam outra leitura. Uma leitura que perceba, na ação de “punir com a liberdade”, um comportamento compreensível no contexto do sistema social escravista da segunda metade do século XIX. (Cf. SILVA, 1996.) Por outro lado, em *Senhora*, temos uma Aurélia irremediavelmente iconoclasta. Talvez a precursora de uma tal iconoclastia, posto que Antonio Dimas não deixa de elencar um sem-número de personagens “devedoras” do protagonismo de Aurélia. Cabe-nos, então, a pergunta: como compreender a personagem de Aurélia de forma a escapar de sua singularização (des)historicizante?

Há de se apontar, primeiramente, para a necessidade de pensarmos que Aurélia, no romance, movimenta-se com relação a seu par, Fernando Seixas. Dimas não deixa de considerar essa relação, todavia, ele dá mais poder à protagonista do que a obra nos permite deduzir. (Cf. DIMAS, 2013, p. 15.) Outra dimensão que nos ajuda a ponderar o entendimento da personagem de Aurélia é concernente ao sentido histórico-pedagógico com o qual Alencar concebe seus “perfis de mulher” enquanto projeto de uma literatura nacional. (Cf. PINTO, 1999, p. 143.) De

maneira que *Senhora* pode ser lida como obra partícipe no conjunto de uma organização literária específica, que atende a um propósito conferido pela concepção alencariana de literatura nacional, e não como libelo antipatriarcal, marco isolado da literatura romântica nacional por nos apresentar esta “singularidade inovadora”. (DIMAS, 2013, p. 7.)

Momento que catalisa estes dois aspectos da obra é seu desfecho, em que Aurélia revela Seixas como seu herdeiro universal. (Cf. ALENCAR, 1997, p. 171.) Na carta apensada à segunda edição de *Senhora*, assinada sob o pseudônimo de Elisa do Vale, percebemos uma menção ao caráter da personagem de Fernando. “Seixas é uma fotografia; eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses homens de cera, elegantes, simpático e banais, que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões”. (ALENCAR, 1997, p. 174.)

A metáfora da cera como fragilidade, mas não ausência, de caráter não é exclusiva à carta enquanto comentário da obra. Ela aparece na própria definição que o narrador dá à pessoa de Fernando Seixas.

Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível da cera que molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição. Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade. Segundo essa doutrina, tudo é permitido em matéria de amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com a lei e evite o escândalo. (ALENCAR, 1997, p. 43.)

Ainda que indiretamente, esta passagem traz a mesma noção de “fotografia” dada por Elisa do Vale à personagem de Seixas. Fernando Seixas, na narrativa, é uma representação da visão alencariana de sua sociedade. Uma personagem moldada ao calor da artificialidade dos salões e que teve sua honestidade flexibilizada pelos encantos da vida cômoda. Por conseguinte, podemos afirmar que Aurélia não encarna uma senhora, dona de si e controladora da situação, por um motivo fortuito: é preciso que esta flexibilização moral da sociedade fluminense de então seja censurada. Porém não é Aurélia o julgo deste personagem, mas o narrador. Por isso, este paralelo entre obra e comentário torna-se ainda mais forte.

Em livro intitulado *Mulheres de papel*, (RIBEIRO, 2008.) Luis Filipe Ribeiro aponta-nos para a relação entre o casal a partir de seus nomes. É possível ler o nome Fernando Seixas segundo uma ambiguidade interna, já que Fernando, conforme a busca semântica de Ribeiro, (2008, p. 144.) remete a alguém protetor e corajoso enquanto Seixas provém de Seixo, pedra desgastada e de baixo valor. Disto, Ribeiro afirma:

Tal contradição só poderia ser apontada como ocasional, se outra fosse a narrativa. Aurélia só o trata por Fernando no começo e no final do livro, ou seja, quando acreditava nele como pessoa honrada. Em todo o decorrer da

história, o tratamento que lhe destina é o de *senhor*, o que equivale ao tratamento formal pelo sobrenome. As duas faces ou fases da personagem traduzem-se, aqui, pelo uso de duas formas de tratamento distintas. Ao mesmo tempo é necessário observar que apenas o narrador usa, para ele, o tratamento de Seixas, com as significações que possa aceitar. O seu julgamento, nessa perspectiva, parte apenas do narrador e nunca de Aurélia. (RIBEIRO, 2008, p. 144. Destaque do autor.)

Diferente dos outros dois perfis de mulher, *Senhora* possui um narrador onisciente. O emprego da terceira pessoa é, marcadamente, usado para julgar as personagens e suas inter-relações; bem como para “traduzir” as intrigas e tensões que se processariam no campo psicológico das personagens. Assim, as ações de Aurélia não são tão autônomas quanto Dimas procura mostrar. Há um jogo entre Aurélia e Seixas que nos é comunicado pela mediação do narrador. Esta mediação procura nos falar de uma sociedade cujo progresso e o anseio por se tornar “moderno” estão, gradualmente, moldando o caráter e desgastando moralmente os valores familiares. Este duplo sentido, ao mesmo tempo histórico – porque nutre-se da inconformidade com um estado atual de coisas na sua sociedade em razão de um confronto atribuído por Alencar numa dinâmica temporal – e pedagógico – porque exerce um movimento de interferência no problema pelo exemplo – é o que nos leva a considerar Aurélia uma personagem ideal, mas compreensível em seu tempo histórico; certamente, movida por um determinado ímpeto, hábil manipuladora e desejosa de vingança, mas não autônoma frente a uma concepção de casamento em que as funções sociais são estabelecidas e determinadas com base nos sexos.

Assim, a personagem de Aurélia não se desenvolve de maneira a romper com os parâmetros morais e literários do Romantismo no Brasil. Esta ruptura da personagem, necessária ao discurso de Dimas, pode ser contestada a partir do desfecho e da ideia de casamento por ele desencadeada. Na sua apresentação, Dimas desenvolve a ideia de que a organização do romance, além de mostrar a opção por um modelo compacto de narrativa em despeito ao tradicional modelo extenso, criador de suspense no leitor, contesta uma “regra de ouro” da literatura burguesa: a ideia de casamento como realização pessoal

Implodem-se, portanto, de saída, dois preceitos diferentes e caros à ilusão romântica: no plano da estruturação narrativa, vira pó o suspense obrigatório, que deveria reter cativo o leitor até a última página; no plano da realização pessoal, desdenha o narrador da prometida felicidade conjugal. (DIMAS, 2013, p. 8.)

É preciso dizer, todavia, que o casamento por conveniência financeira é o tema do romance. A organização da narrativa em partes de um contrato, que Dimas se refere como parte da “implosão da ilusão romântica”, denota que o tema do casamento está orientado por uma

ação pecuniária. O casamento é o próprio problema da trama e não deve ser visto longe de sua ambiguidade enquanto “casamento-contrato”. O problema que origina o suspense da trama surge, então, da personagem de Seixas enquanto sujeito que se apropria desta ideia de casamento para cometer uma escalada social que se configura numa condenação moral por parte do narrador e num sentimento de traição por parte de Aurélia. Desta “fotografia social”, (Cf. ALENCAR, 2013, p. 174.) Alencar empreende o próprio problema de sua narrativa que será resolvido apenas na última cena do romance; apenas quando a “ordem natural” das coisas é reestabelecida e o casamento retoma sua condição de *santo amor conjugal*. (ALENCAR, 2013, p. 171.)

Dimas não respeita essa concepção de “desvio moral” no casamento proposto pelo narrador e trata-o como dado independente da trama. Só apagando essa ambiguidade é que poderíamos conceber um Alencar que espezinha o casamento enquanto valor e realização pessoal. Ao propor um paralelo com a obra de Gilberto Freyre, Antonio Dimas mostra que não está apenas ciente desta tensão entre relações afetivas e econômicas, como identifica que o ponto nodal da questão está na conduta desviante de Seixas

Com seus perfis femininos, Alencar elaborou um mapa social — se não for sociológico — da burguesia carioca do século XIX, aquela mesma de que se ocuparia Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos*. Com *Senhora*, mais especificamente, o romancista escarafunchou um território delicado, o das relações amorosas convertidas em econômicas, cujo leme escorrega das mãos masculinas para se encaixar nas femininas de Aurélia Camargo. E esse deslocamento, perceptível e sistemático em inúmeros detalhes do romance, parece dar o tom da narrativa, nela imiscuindo-se o tempo todo, dela fazendo parte intrínseca e gerando, por fim, um deslocamento da expectativa do leitor, habituado com a passividade da mulher romântica, cuja conduta se pautava tão somente pela motivação amorosa. Com Aurélia Camargo, a valsa toca em outro ritmo, menos langoroso talvez; um pouco mais picado, com certeza. E quase lúbrico! (DIMAS, 2013, p. 15.)

A equação de Dimas só se resolve pela omissão do desfecho do romance, desfecho que promove a retomada da ordem natural como sinônimo da felicidade conjugal. Por isso ele aparece, na apresentação de Dimas de uma forma marginal. Este escorregar do leme do masculino para o feminino responde à intenção do texto de apresentação apenas enquanto Aurélia mantém sua imagem de “Senhora”. E o autor mostra-se ciente disso conforme afirma que

Ao contrário daquela moça gilbertiana “abafada em sedas, babados e rendas” (cap. 4), ou daquelas outras “tísicas e anêmicas”, ou ainda “daquelas mães de meninos que nasciam mortos ou daquelas mães de anjo” ou de outras “que morriam de parto” (cap. 4), Aurélia traçou seu próprio caminho, pelo menos enquanto dura o romance. Recusou-se ao papel de se tornar “boneca de carne

para ser amolegada pelo homem” (cap. 4). Daí o perigo de sua exemplaridade. (DIMAS, 2013, p. 17.)

Cabe, entretanto, salientar que esta recusa de Aurélia não é enquanto dura o romance, mas enquanto permanece o problema na narrativa, qual seja, o do desvio moral de Seixas que acarretou o sofrimento de Aurélia enquanto desvio das relações afetivas à econômicas. A resolução do problema acaba com o “perigo da exemplaridade” de Aurélia na medida em que ela retoma o papel feminino de passividade diante de Seixas

– Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te. [...] – Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando teu perdão e feliz porque te adora, como o senhor de sua alma. (ALENCAR, 2013, p. 171.)

Essa resolução é tanto irremediável para o romance, enquanto discussão da temática do casamento na segunda metade do século XIX, quanto para sua organização narrativa. A leitura de Dimas torna este desfecho residual porque, caso contrário, a equação que resulta na Aurélia enquanto singularidade inovadora, marca de uma ruptura histórica, não se fecharia. E isso nos dois níveis: ético e estético. Como, pois, sustentar a obra *Senhora* como ruptura com uma tradição romântica da narrativa diante do claro intertexto com a obra shakespeariana, *A megera domada*, apontado por Luis Filipe Ribeiro em sua obra?

A comicidade da peça, é evidente, deriva muito mais do talento genial com que é construída do que da banalidade do tema. Mas seu sucesso na cena teatral tornou-a a portadora dos valores que sua temática adota e consagra: a necessária superioridade do homem e a correspondente docilidade e obediência da mulher. Catarina é, na verdade, uma ex-megera agora domada. Esse é o lugar adequado para a mulher na ordem familiar e social. A mulher independente, voluntariosa, teimosa e desobediente é uma aberração da ordem natural e deve, por conseguinte, ser nela recolocada, ainda que mediante o emprego da violência, no caso legitimada e aplaudida. Aurélia Camargo, com seu comportamento desviante da norma, é uma megera, ainda que extremamente dissimulada sob a aparência de uma docilidade de salão. Mas, ao fim e ao cabo, precisa ser recolocada em sua situação natural, para que a ordem social retorne ao seu equilíbrio anterior e ela, como indivíduo, possa enfim ser feliz. (RIBEIRO, 2008, p. 219.)

Se, em *O demônio familiar*, percebemos o deslocamento que João Roberto Faria exerce da ideia de liberdade no texto alencariano para promover o autor como crítico do cativo, na apresentação de *Senhora*, Antonio Dimas desloca Aurélia da relação com a obra e com a ideia que Alencar faz do casamento enquanto valor moral em jogo no seu tempo histórico para apresentar um autor crítico ao sistema patriarcal; um “sujeito à frente de seu tempo”. Duas leituras que, em certo sentido, apagam a ambiguidade e tensão necessárias à compreensão das

obras para apresentar-nos, senão um marco do teatro realista moderno, um marco renovador do romantismo brasileiro.

Conclusão

É preciso dizer que ambas leituras feitas com relação à obras alencarianas são orientadas por uma noção de tempo linear e progressiva. Talvez, e aqui só podemos conjecturar, porque a fabricação de uma ideia de cânone, enquanto autor e obra que “sobrevivem ao tempo”, dependa necessariamente de uma valoração literária específica; um tipo de leitura que compreende o objeto literário como precursor e seu autor como sujeito que apontou para os rumos da *démarche* histórica.

Se essa relação se confirmar, pelo menos nos dois casos levantados cremos que sim, podemos compreender como essa integração entre tempo linear e cânone literário necessita de ideias apriorísticas para se firmarem. É assim que a liberdade é tomada, por João Roberto Faria, como um dado pré-estabelecido; algo que não merece o questionamento a respeito de sua historicidade. Como vimos, levantar esta historicidade necessariamente conflitante da ideia de liberdade intrínseca aos momentos decisivos da corte possibilita a leitura da peça de modo mais específico e que contraria a conclusão de Faria.

Do mesmo modo é a partir da relação do casal Aurélia e Seixas com a concepção de casamento defendida em *Senhora* que podemos problematizar a ideia de Aurélia como personagem iconoclasta e Alencar como sujeito que “[...] solapou o território masculino e nele abriu fendas para a emergência futura de mulheres menos acuadas [...]”. (DIMAS, 2013, p. 7.) E esta questão é, também, necessariamente histórica na medida em que o projeto de Alencar é orientado temporalmente, como exposto no seu *Benção Paterna*, (ALENCAR, 1878.) e porquanto sua ideia de casamento, conflitante entre sua redução pecuniária e o “santo amor conjugal”, deve ser compreendida de uma forma menos anacrônica; marcada pela preocupação de Alencar em figurar Seixas como uma “fotografia” e a função de exemplaridade em Aurélia, do que pela polêmica: Alencar era ou não a favor do patriarcado?

Não podemos desconsiderar, igualmente, que há uma profunda relação entre os argumentos levantados pelos textos estudados, as obras a que tais textos precedem e o público leitor a que se destina. No caso de *O demônio familiar* temos a apresentação de João Roberto Faria, um já reconhecido estudioso não apenas do teatro brasileiro, mas do próprio José de Alencar. (Cf. FARIA, 1987.) Faria elenca uma série de pontos e recortes sobre obra e contexto necessários, a seu ver, para a compreensão da peça. Essa disposição analítica precisa, mapeando tanto o seu objeto quanto vertentes diferentes de críticas direcionadas a ele, (Cf. FARIA, 2003,

p. 14.) denota um modo como a peça deve ser lida e uma intenção de figurar Alencar como autor atual. A edição de 2013 de *Senhora* é ainda mais direcionada a um público leitor massivo na medida em que o selo Penguin-Companhia dispensa maiores apresentações a respeito de seu porte editorial.¹ E, se Antonio Dimas não tem o mesmo enfoque de Faria e não opta pelo mapeamento pormenorizado de recortes analíticos da obra, sua tentativa de figurar Alencar como sujeito à frente de seu tempo; grande crítico do patriarcado a partir da personagem de Aurélia, exerce este mesmo movimento de atualização.

Talvez, em Dimas, o sentido mais forte dessa atualização esteja em sua conclusão. Quando, ao citar uma censura de frei Pedro Sinzig, no seu *Através dos Romances: Guia para as consciências*, (Cf. DIMAS, 2013, p. 17.) livro publicado já no ano de 1914, Dimas ressalta o efeito constrangedor da obra não só entre seus contemporâneos, ao ponto de necessitar das censuras do frei: “Tantos anos depois, o romantismo de José de Alencar ainda se mostrava incômodo e pouco condizente com os bons costumes”. (DIMAS, 2013, p. 17.) Dimas, em conformidade com sua leitura, parece anunciar um Alencar incompreendido em seu tempo de tal modo que, mesmo já na segunda década do século XX, sua obra ainda era “mal digerida”. Não é nosso propósito levantar uma pesquisa a respeito da recepção de *Senhora*, mas tampouco é isso o que se propõe Dimas a fazer. Ao isolar este dado no final de sua apresentação, que outra intensão teria Dimas, senão destacar Alencar como autor universal de nossa literatura?

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. 1872. [Obra de domínio público]. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/sonhosdoro.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2016.

ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

¹ De acordo com o próprio site do selo, podemos perceber esta preocupação com um público leitor não habituado com obras literárias canônicas a partir de seu “material de apoio”: A Penguin Classics é a maior e mais abrangente editora de literatura clássica do mundo, e passa a ser, em parceria com a Companhia das Letras, a primeira editora de língua inglesa a publicar clássicos em português. O selo Penguin-Companhia das Letras editará em português obras do riquíssimo catálogo da Penguin, com o formato internacionalmente reconhecido da coleção, e uma série de clássicos em língua portuguesa, que recuperarão o histórico design "listrado" do início da Penguin, considerado um dos mais importantes da história do design britânico. Grandes títulos do atual catálogo da Companhia e algumas obras-primas da língua portuguesa serão publicados nas duas séries. O cuidado com os livros começa na escolha do tradutor, e passa pela seleção do rico material de apoio que acompanha cada edição: são cronologias, prefácios escritos por especialistas, notas que contextualizam e enriquecem as obras. A Penguin-Companhia das Letras preservará nos volumes brasileiros as introduções e notas que distinguem as edições da Penguin Classics. (Informação disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/penguin/quemsomos.php>. Acesso em: 02 ago. 2016.)

ALENCAR, José de. *Senhora*. 2 ed. São Paulo: Klick, 1997.

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiado*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira da. Sujeitos no imaginário acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980. *Cadernos AEL*, v. 14, n. 26, p. 12-47, 2009.

DIMAS, Antonio. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.

FARIA, João Roberto. A Comédia Realista de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

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

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: Perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *Idéias encenadas: uma interpretação de “O Demônio Familiar”*, de José de Alencar. 1996. 205 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.