



**UNISUL**

**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**

**RENATA MARQUES DE AVELLAR DAL-BÓ**

**REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DA MULHER NO CASAMENTO  
BRASILEIRO DO SÉCULO XIX:  
O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR E MARTINS PENA**

**Tubarão**

**2019**



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**RENATA MARQUES DE AVELLAR DAL-BÓ**

**REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DA MULHER NO CASAMENTO**  
**BRASILEIRO DO SÉCULO XIX:**  
**O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR E MARTINS PENA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Brasil – Código de Financiamento 001.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jussara Bittencourt de Sá

Tubarão

2019

Dal-Bó, Renata Marques de Avellar, 1972-  
D14 Representações identitárias da mulher no casamento  
brasileiro do século XIX : o teatro de José Alencar e Martins  
Pena / Renata Marques de Avellar Dal-Bó ; -- 2019.  
91 f. ; 30 cm.

Orientadora : Profa. Dra. Jussara Bittencourt de Sá.  
Dissertação (mestrado)—Universidade do Sul de Santa  
Catarina, Tubarão, 2019.  
Inclui bibliografias.

1. Mulheres na literatura. 2. Mulheres – Identidade. 3.  
Casamento – Brasil – Séc. XIX. 4. Alencar, José de, 1829-1877 –  
Teatro (Literatura). 5. Pena, Martins, 1815-1848 – Teatro  
(Literatura). I. Sá, Jussara Bittencourt de. II. Universidade do Sul  
de Santa Catarina – Mestrado em Ciências da Linguagem. III.  
Título.

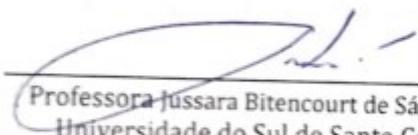
CDD (21. ed.) 305.4

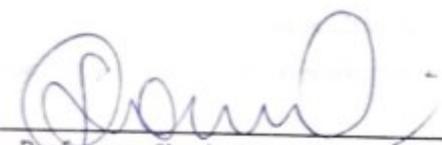
**RENATA MARQUES DE AVELLAR DAL-BÓ**

**REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DA MULHER NO CASAMENTO  
BRASILEIRO DO SÉCULO XIX:  
O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR E MARTINS PENA**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 27 de junho de 2019.

  
Professora Jussara Bitencourt de Sá, Doutora  
Universidade do Sul de Santa Catarina

  
Professora Claudia Nandi Formentin, Doutora  
Associação Beneficente da Indústria Carbonífera de Santa Catarina

  
Professora Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Doutora  
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico este trabalho ao meu marido Márcio, e aos meus filhos Carolina, Bruno e Mariana, por serem minha inspiração de vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha querida orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jussara Bitencourt de Sá (prof.), por toda a dedicação, carinho, amizade, atenção e pelas horas dedicadas a mim e ao meu trabalho. Agradeço, em especial, por me guiar no caminho da pesquisa e por me ajudar a tornar uma pesquisadora apaixonada pela arte literária e teatral.

Às professoras, Dr<sup>a</sup>. Heloisa Juncklaus, Dr<sup>a</sup>. Cláudia Nandi Formentin pelas sugestões e indicações, fundamentais para o melhoramento deste trabalho. Agradeço também à professora Dr<sup>a</sup>. Marlene Rodrigues Brandolt, pelo imenso carinho e importante contribuição na Qualificação do projeto de Dissertação. E aos demais professores que participaram do meu crescimento acadêmico.

Ao professor Fábio Rauen, coordenador do PPGCL, que me orientou nos primeiros passos da pesquisa científica, e à secretária Kellen Oliveira pela paciência e atenção.

Aos meus colegas de mestrado, que estiveram junto comigo nesta caminhada acadêmica, pelo carinho e amizade que levarei para o resto da vida.

À CAPES, que me permitiu, através da bolsa de estudos, desenvolver este trabalho.

Aos meus pais Arthur Tavares de Avellar e Jucimar Marques de Avellar, que me ensinaram que a fascinante trajetória do saber é um caminho que nos transforma e é a única coisa que ninguém vai conseguir nos tirar.

Ao meu marido Márcio Dal-Bó pelo apoio incondicional e por me fazer acreditar que eu podia.

Aos meus filhos Carolina, Bruno e Mariana, agradeço por me inspirarem. Vocês são o motivo de eu continuar sempre na busca do crescimento por meio do conhecimento.

Enfim, agradeço muitíssimo a todos, pois essa pesquisa só foi possível por poder contar com o apoio e o incentivo de todos vocês.

“Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se podem discutir até as últimas consequências os problemas do homem.” (Plínio Marcos)

“A arte existe, porque a vida não basta.” (Ferreira Gullar)

## RESUMO

Esta dissertação pretende analisar como se configuram as representações identitárias da mulher no casamento brasileiro do século XIX nas peças teatrais *O que é o casamento?* (1861), de José de Alencar (1829-1877), e *As casadas solteiras* (1845), de Martins Pena (1815-1848). Como objetivos específicos, procuramos avaliar a relação dos contextos histórico e ficcional apresentados nas obras e examinar a situação da mulher em relação ao amor e à questão econômica no casamento. José de Alencar e Martins Pena buscam, em suas peças, representar a mulher brasileira em diferentes tipos de casamento do século XIX, que, embora imprima influência da sociedade europeia, principalmente francesa, também procura por traços identitários próprios. A análise das peças será feita por meio de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa, ancorada na perspectiva da Literatura Comparada de Tânia Franco Carvalhal (2006). Os procedimentos metodológicos desta pesquisa partiram dos pressupostos da macroanálise e microanálise de Massaud Moisés (1984). Observamos como cada autor, por meio de suas particularidades culturais, morais e éticas, retrata o feminino dentro da sua concepção teatral. Evidenciamos a importância da pesquisa na medida em que os textos teatrais do século XIX possibilitam reflexões e críticas sobre o papel da mulher, enquanto esposa e mãe, numa sociedade conservadora, em um país que acaba de conquistar a sua independência, propiciando uma reconstituição da expressão moral desta época e a compreensão do imaginário feminino no casamento.

Palavras-chave: Representações da mulher. Casamento no século XIX. Teatro de José de Alencar e Martins Pena.

## ABSTRACT

This dissertation intends to analyze how the woman's identity representations in the Brazilian marriage of the nineteenth century are configured in the plays *O que é o casamento?* (1861), by José de Alencar (1829-1877), and *As casadas solteiras* (1845), by Martins Pena (1815-1848). As specific objectives, we intend to evaluate the relation of the historical and fictional contexts presented in the works and the woman's situation related to love and the economic issue in marriage. José de Alencar and Martins Pena seek, in their plays, represent the Brazilian woman in different kinds of marriage of the nineteenth century, who, although having influence of the European society, mainly French, also looks for her own identity traits. The analysis of the plays will be done through a bibliographical research of qualitative approach, anchored in the perspective of Comparative Literature by Tânia Franco Carvalhal (2006). The methodological procedures of this research was based on the assumptions of the macroanalysis and microanalysis of Massaud Moisés (1984). We observed how each author, through his cultural, moral and ethical particularities, portrays the feminine within his theatrical conception. We highlight the importance of this research as far as the theatrical texts of the nineteenth century make it possible to reflect and criticize the role of women as spouses and mothers in a conservative society in a country that has just been independent, providing a reconstitution of the moral expression of this century and the understanding of the female imaginary in marriage.

Keywords: Woman representation. Marriage in the nineteenth century. José de Alencar and Martins Pena theater.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE A ARTE.....</b>	<b>13</b>
2.1	ARTE E LINGUAGEM .....	13
2.2	A ARTE TEATRAL .....	15
<b>2.2.1</b>	<b>Conceito de teatro.....</b>	<b>17</b>
<b>2.2.2</b>	<b>A estrutura do texto teatral.....</b>	<b>21</b>
2.2.2.1	Enredo.....	22
2.2.2.2	Tempo.....	23
2.2.2.3	Espaço.....	24
2.2.2.4	Personagem.....	25
<b>3</b>	<b>O TEATRO NO BRASIL DO SÉCULO XIX.....</b>	<b>27</b>
3.1	O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR E MARTINS PENA .....	30
<b>3.1.1</b>	<b>José de Alencar .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Martins Pena.....</b>	<b>33</b>
<b>4</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE CULTURA, REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE.....</b>	<b>36</b>
<b>5</b>	<b>A MULHER NO CASAMENTO DO SÉCULO XIX.....</b>	<b>40</b>
<b>6</b>	<b>REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DA MULHER NO CASAMENTO BRASILEIRO DO SÉCULO XIX .....</b>	<b>43</b>
6.1	METODOLOGIA .....	43
6.2	A PEÇA <i>O QUE É O CASAMENTO?</i> .....	46
<b>6.2.1</b>	<b>A mulher entre as negociações e o amor no casamento burguês .....</b>	<b>49</b>
6.3	A PEÇA <i>AS CASADAS SOLTEIRAS</i> .....	66
<b>6.3.1</b>	<b>A mulher entre a ousadia e a tradição .....</b>	<b>69</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES REFLEXIVAS.....</b>	<b>82</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>87</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende avaliar como se configuram as representações identitárias da mulher no casamento brasileiro do século XIX nas peças teatrais de José de Alencar e Martins Pena. As reflexões que permeiam este trabalho originaram-se dos estudos efetuados no Grupo de Estudos Identidades, Migrações e Representações, vinculado à linha de pesquisa Linguagem e Cultura do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Em nossas pesquisas na área, o percurso de nosso projeto teve início no tópico especial Identidade Cultural, Representações e Migrações, a partir do entendimento de que o estudo da construção da identidade cultural brasileira poderia ser compreendido pelo viés da linguagem teatral.

No campo da linguagem, as obras teatrais provocam-nos os seguintes questionamentos: como os autores representam, por meio das personagens, as diferentes identidades da mulher no casamento da sociedade brasileira do século XIX? Como se dá a relação entre ficção e fatos históricos nas obras analisadas? Qual a situação da mulher em relação ao amor e à questão econômica no casamento?

De acordo com as questões levantadas, o objetivo geral desta pesquisa é analisar as representações identitárias da mulher em diferentes tipos de casamento no Brasil do século XIX nas peças teatrais *O que é o casamento?* (1861), de José de Alencar (1829-1877), e *As casadas solteiras* (1845), de Martins Pena (1815-1848). Quanto aos objetivos específicos, pretendemos avaliar a relação dos contextos histórico e ficcional apresentados nas obras e examinar a situação da mulher em relação ao amor e à questão econômica no casamento.

A escolha das peças teatrais de José de Alencar e Martins Pena deve-se ao fato de que esses dois autores inserem em suas peças representações da mulher brasileira casada do século XIX, século este marcado pela consolidação do capitalismo e pela ascensão da burguesia<sup>1</sup>, que promove uma reestruturação no ambiente familiar e doméstico. Nasce uma nova mu-

---

<sup>1</sup> Os burgueses eram os capitalistas, comerciantes, banqueiros, lojistas, alguns industriais, proprietários, profissionais liberais, alguns proprietários de terras e escalões menores de poder político. Segundo Andrade (2013), os burgueses eram pessoas que precisavam se distinguir, aparecer, eram pessoas que “contavam”, daí o esnobismo que separava os milionários dos ricos, e estes, por seu turno, dos meramente prósperos. Ser burguês era ser superior (exceto ao Estado e a Deus). Cultural e economicamente, sobretudo após 1870, o estilo burguês é que sobressai na Europa, tanto na França, como em Portugal, na Rússia e no Brasil, guardadas suas especificidades. O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade ser esquecidos e artificialmente eliminados. As conexões entre a família do século XIX e a sociedade burguesa permanecem obscuras: de um lado uma sociedade com uma economia baseada na livre iniciativa individual e

lher nas relações da chamada família burguesa, fortemente influenciada pela sociedade europeia, principalmente francesa, mas que, no entanto, imprime traços identitários próprios, num país em formação, miscigenado em seus hábitos, crenças e culturas. Outro motivo é que cada autor, por meio de suas particularidades culturais, morais e éticas, retrata a mulher dentro da sua concepção teatral.

Enquanto a comédia de costumes de Martins Pena é despreziosa e popularesca, utilizando-se de linguagem simples e recursos farsescos para satirizar as várias facetas da sociedade da época, a comédia realista de José de Alencar é um espetáculo moralizador, que se encanta com a ação dramática trepidante, as emoções fortes, o sentimentalismo e a linguagem enfática e expressiva (AGUIAR, 1984; MAGALDI, 2001). Contudo, ainda há dúvidas sobre o caráter desprezioso da comédia de Martins Pena ou o tom moralista da obra de Alencar. São reflexões que merecem uma análise mais acurada, principalmente alinhavada ao contexto histórico (e cultural) da época. Pretendemos neste estudo analisar como cada um dos autores retrata em seu texto teatral esta mulher brasileira do século XIX.

Um aspecto relevante para o desenvolvimento deste estudo é ter percebido, através da pesquisa do estado da arte, a carência de estudos relacionados ao teatro brasileiro do século XIX, principalmente em se tratando da representação da mulher. Ainda, segundo João Hernesto Weber (2010, p. 14), falta o que ele considera fundamental para a constituição de uma verdadeira tradição crítica sobre o teatro: “um número expressivo e uma variedade também significativa de ensaios críticos sobre o teatro local”. Há não somente a falta de uma tradição crítica, mas a de uma tradição teatral vigorosa.

Acreditamos na importância deste estudo na medida em que os textos teatrais do século XIX possibilitam reflexões sobre as descrições e as críticas aos costumes de um país recém-independente, propiciando uma reconstituição da expressão moral desta época e a compreensão do imaginário sobre a mulher no casamento. Conforme Danilo Santos de Miranda (2006, p. 9-10), “o teatro, assim como a história, tem trazido à tona o que a oficialidade, por vezes, faz questão de apagar: narrar o inenarrável, sendo fiel aos anônimos, cujas histórias tecem a imaginação e o universo de nossas marcas simbólicas”. Portanto, o teatro, ao representar os conflitos da humanidade ao longo dos séculos, exerce uma relevante função social.

Ancorada na perspectiva da Literatura Comparada de Tânia Franco Carvalhal (2006), a análise das peças é realizada por meio de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa.

---

igualdade de direitos e de outro uma aristocracia patriarcal e hierárquica de dependência pessoal (pai guardião, guia e juiz) e, abaixo dele, o bom anjo da casa, a mãe, esposa e amante, que devia alimentar, vestir e agradar a todos, além de manter tudo em ordem.

Os recursos metodológicos da comparação servem de base para a pesquisa, pois José de Alencar e Martins Pena, ao lançar um olhar sobre o passado, colocam em relevo a história da mulher burguesa no casamento no Brasil do século XIX, salientando seu lugar na vida social da Corte do Rio de Janeiro como parte de um país recém-independente e em plena formação cultural. Logo, a Literatura Comparada tem por finalidade estabelecer a relação de uma literatura a outras áreas do saber, evidenciando a possibilidade de se observar outras fronteiras e conexões entre cada uma delas de modo que possam enriquecer os estudos, aperfeiçoando o conhecimento das culturas envolvidas.

A abordagem qualitativa tem como objetivo avaliar as situações que nos direcionam para os questionamentos levantados nas peças teatrais. Conforme Fábio Rauen (2015, p. 532), “na pesquisa qualitativa pressupõe-se que há múltiplas construções da realidade e a credibilidade é o teste para realidade, de modo que somente é possível generalizar os resultados na dependência da similaridade entre os achados pesquisados e a situação de comparação”. Ainda seguindo os pressupostos de Rauen, através da pesquisa bibliográfica é realizado o levantamento, a leitura, o fichamento, a análise e a interpretação de informações obtidas em livros, impressos ou digitalizados, passíveis de formarem uma bibliografia sobre o teatro brasileiro do século XIX e o papel da mulher no casamento no Brasil da mesma época. É por meio desse tipo de investigação que o pesquisador tem contato com o que já foi publicado, além do suporte teórico de estudiosos relevantes para o tema estudado. Segundo Rauen (2015, p. 170), “a pesquisa bibliográfica, seja referencial ou monográfica, assenta-se em três fases principais: a de levantamento das fontes de informações bibliográficas, a de tratamento das informações bibliográficas e a de redação dos textos correspondentes”.

Para abordarmos as conexões entre literatura e sociedade apresentadas nas peças teatrais *O que é o casamento?* (ALENCAR, 1861) e *As casadas solteiras* (PENA, 1845), embasamo-nos na relação entre o texto literário e o histórico, observando o diálogo entre o que é ficcional e não ficcional. Apresentamos inferências sobre o dialogismo e a polifonia, a partir da perspectiva do filósofo russo Mikhail Bakhtin (2003), verificando como se apresenta a relação com outros textos para a produção de um novo, e as diferentes vozes sociais.

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa partem dos pressupostos da macroanálise e microanálise de Massaud Moisés (1984). Neste sentido, analisamos as obras em sua estrutura total (macroanálise) e em suas estruturas menores ou secundárias (microanálise), obtendo assim um estudo dos aspectos intertextuais, como contextos e estrutura da narrativa, bem como intratextuais, como personagens, tempo, lugar, espaço, dentre outros. Por meio da micro e macroanálise, assinalamos as similitudes e diferenças na representação da mulher casada burguesa no Brasil do século XIX nas peças teatrais, colocando em cena as diferentes interpretações que os autores faziam do papel da mulher no seu cotidiano, desenhando, desta maneira, a fisionomia moral da

sociedade brasileira, através de seus costumes, comportamento e hábitos, num contexto histórico característico e particular de um povo em formação e, por isso, sem vastas e largas tradições nacionais.

Em sua composição, esta dissertação apresenta no segundo capítulo os pressupostos teóricos que fundamentaram este trabalho, como os aspectos que envolvem a linguagem e a arte teatral. Neste capítulo, falamos do conceito de linguagem e da variedade de vozes sociais que perpassam as línguas e os discursos, sobretudo a partir dos estudos de Bakhtin (2003). Definimos a arte teatral, trazendo o conceito de teatro baseado na *Poética*, de Aristóteles. Em seguida, desenvolvemos algumas reflexões sobre a estrutura do texto teatral, levando em conta os aspectos da estrutura da narrativa: enredo, espaço, tempo e personagem.

O terceiro capítulo apresenta a história do teatro no Brasil do século XIX, destacando os autores José de Alencar e Martins Pena. Para tanto, trazemos o embasamento crítico teatral de autores como Antônio Cândido (1975), Sílvio Romero (1901), Sábato Magaldi (2001), Décio de Almeida Prado (2008), João Roberto Faria (2001), Flávio Aguiar (1984) e Jussara Bittencourt de Sá (2010), que se debruçam sobre os fundamentos do teatro no Brasil do século XIX, buscando contribuir para a formação crítica do teatro brasileiro. No quarto capítulo, fazemos uma reflexão sobre cultura, representação e identidade, sob a perspectiva dos teóricos culturais Stuart Hall (2005), Anthony Giddens (1991) e Homi Bhabha (2007). No quinto capítulo, discorremos sobre o papel histórico da mulher no casamento brasileiro no século XIX. No sexto capítulo, apresentamos os procedimentos metodológicos adotados nesta investigação, trazemos um resumo das obras ressaltando os elementos das estrutura teatral e fazemos a análise aprofundada dos objetos de pesquisa. Por fim, no sétimo capítulo, apresentamos as considerações reflexivas deste trabalho científico.

Desse modo, entendemos a relevância de investigar em nosso estudo a representação da mulher no casamento na sociedade brasileira do século XIX nos textos teatrais da época, pois estudos como este contribuem para a perpetuação de um modo de compreender o mundo, fundamental para a permanente formação das culturas, além de fornecer instrumentos que auxiliam os indivíduos na busca do conhecimento, na sua expressão pessoal e na sua vida em sociedade. O movimento de propagar e difundir essas obras possibilita a dissipação da produção cultural de um país e oportuniza o intercâmbio e o diálogo sobre assuntos relevantes à humanidade, fazendo emergir o que a história oficial, muitas vezes, insiste em conservar na obscuridade.

## 2 REFLEXÕES SOBRE A ARTE

### 2.1 ARTE E LINGUAGEM

Pensar a arte é pensar também sua etimologia. A palavra arte vem do latim “*ars*”, que por sua vez corresponde ao termo grego “*tékhnē*”. Ambas as definições podem ser traduzidas como as técnicas, os meios para se criar, fabricar ou produzir algo. O conceito de arte engloba todas as criações realizadas pelo ser humano para expressar uma visão/abordagem sensível do mundo, seja este real ou fruto da imaginação. Por meio de recursos plásticos, linguísticos ou sonoros, a arte permite expressar ideias, emoções, percepções e sensações. Para Anamelia Bueno Buoro (2003, p. 19), “[...] uma das primeiras referências da existência humana na Terra aparece nas imagens desenhadas nas cavernas, que hoje chamamos de imagens artísticas”. A história indica que, com o aparecimento do *Homo sapiens*, a arte teve uma função ritual e mágico-religiosa, que foi sofrendo alterações ao longo do tempo e dos diferentes contextos histórico-sociais. Alfredo Bosi (1999, p. 13) define a arte como um “fazer”. Segundo ele, “a arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística”.

Tanto as atividades que visavam comover a alma, como a música, a poesia e o teatro, quanto os ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo, poderiam ser consideradas arte. De acordo com Antônio Cândido (2006, p. 31), “a arte é eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Neste sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva”.

Levando em consideração que a arte teatral se manifesta por meio da linguagem, comunicando ideias e sentimentos, e detectando a força dos elementos contextuais e as peculiaridades do uso da voz do outro como apoio na produção dos diálogos, o conceito de dialogismo e polifonia de Bakhtin vem ao encontro deste projeto. Para Bakhtin (1981), a fala é uma atividade social fundada nas necessidades de comunicação que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais. Segundo Bakhtin (1981, p. 9), “a palavra é a arena onde se confrontam os

valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior do mesmo sistema”, ou seja, a palavra serve como indicador de mudanças.

Dentro desta concepção, Bakhtin defende que toda enunciação, fazendo parte de um processo de comunicação ininterrupto, é um elemento do diálogo, no sentido amplo do termo, englobando as produções escritas. Portanto, a natureza da língua teria sua essência dialógica, onde o enunciado é visto como a unidade da comunicação discursiva. Deste modo, entendemos que

a enunciação compreendida como uma réplica do diálogo social, e a unidade de base da língua, trate-se de discurso interior (diálogo consigo mesmo) ou exterior. Ela é de natureza social, portanto ideológica. Ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um “horizonte social”. Há sempre um interlocutor, ao menos potencial. O locutor pensa e se exprime para um auditório social bem definido (BAKHTIN, 1981, p. 10).

Através das línguas e discursos, perpassa uma variedade de vozes sociais, de diferentes ligações e correlações, dando vez a um plurilinguismo social. As linguagens do plurilinguismo são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal. Como tais, elas vivem verdadeiramente, lutam e evoluem no plurilinguismo social e coexistem na consciência das pessoas e, por conseguinte, na consciência criadora do autor, que pode invocá-las para representar seus temas e refletir as expressões das suas intenções e julgamentos de valor. Desta maneira, a língua não conserva palavras “neutras”, “que não pertencem a ninguém”; ela está penetrada de intenções. Sendo assim, a língua é uma opinião plurilíngue concreta sobre o mundo. Segundo Bakhtin (2002, p. 100), “cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. Nela são inevitáveis as harmônicas contextuais (de gêneros, de orientações, de indivíduos)”.

Seguindo o conceito de Bakhtin, Ingo Voese (2007, p. 7) acredita que os discursos ou vozes constroem o que se poderia entender como uma *paisagem polifônica*, onde ora há harmonizações, ora radicais ruídos dissonantes. E se o discurso “é uma mediação das atividades interativas dos homens que se encontra, de uma ou outra maneira, ancorada em referências já produzidas, seu estudo necessariamente implica tentar compreender essa peça polifônica, ou seja, abordar a noção de discurso significa incluir a de contexto” (VOESE, 2007, p. 8).

Fillmore (1981, apud VOESE, 2007, p. 8) considera o discurso ficcional importante por ter a inclusão de diferentes vozes e citar o discurso de outrem, ou seja, o discurso ficcional

estaria “oferecendo ao estudioso uma oportunidade especial para observar como atuam os interlocutores especialmente na objetivação dos elementos do contexto”.

Para Voese (2007), estudar o discurso na sua relação com o contexto torna-se fundamental para a compreensão do desenvolvimento do gênero humano porque pressupõe encontrar nele, como reflexo, traços não só do que os interlocutores realizam um em relação ao outro, como também da organização social dos homens como um todo.

Segundo Bakhtin (1997, p. 363), não se pode separar a literatura do resto da cultura e relacioná-la diretamente com os fatores socioeconômicos, como é prática corrente. Na verdade, tais fatores interferem na cultura e na literatura. Dentro da perspectiva mencionada, podemos dizer que o teatro, como um gênero literário, é expressão da cultura, sendo importante compreendê-lo no contexto cultural de uma determinada época.

Na visão dos teóricos referidos neste capítulo, a arte, por meio da linguagem teatral, expressa uma visão sensível do mundo e se insere em diferentes contextos histórico-sociais. A arte é a comunicação de ideias, sentimentos, e expressão de diferentes visões de mundo exteriorizadas pelo autor, exercendo um papel transformador, que modifica a cultura. Para Bakhtin a linguagem é um constante processo de interação mediado pelo diálogo, onde perpassa uma variedade de vozes sociais. O discurso ficcional é uma “peça polifônica”, que dá vez a um plurilinguismo social, gerando diferentes formas de interpretação e representação do mundo. O autor, com sua obra, invoca os discursos de outrem, exprimindo diferentes opiniões e juízos de valor. A palavra é seu instrumento e está repleta de intenções, que se refletem nos conflitos da língua no exercício da arte. Dentro desta perspectiva, a linguagem teatral oferece a esta pesquisa uma importante ferramenta para observar como atuam os discursos dentro de um determinado contexto social, permitindo compreender a relação entre os interlocutores e o desenvolvimento do ser humano e da sociedade.

## 2.2 A ARTE TEATRAL

Na sequência das reflexões, abordamos a linguagem teatral permeada dos mais diferentes discursos, que estão ligados à visão ou posição do autor e, por sua vez, estão conectados a um determinado espaço e tempo histórico. O autor de teatro comunica e externa seu pensamento e seu conhecimento de mundo, usando a linguagem de seus personagens. Desta forma,

ele interage com um interlocutor e compõe o diálogo como característica discursiva da linguagem. Conforme Bakhtin (2002, p. 88), nessa interação verbal, abre-se “uma variedade de caminhos, estradas e tropos desvendados pela consciência social”. Revela-se para o autor uma variedade de vozes multidiscursivas, entre as quais devem ressoar a sua voz. Isto posto, não se pode deixar de se orientar pelo “já dito”, para o “conhecido”, para a “opinião pública”, uma vez que

a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dele se afastar (BAKHTIN, 2002, p. 88).

Bakhtin se interessou pelo gênero romanesco porque viu nele esse discurso vivo, ou seja, a representação das diferentes vozes nas falas das personagens que expõem conceitos e ideias através dos diálogos. Cada uma das personagens admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações. O discurso do autor e das personagens são unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Segundo o autor (2002, p. 74), “é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo”.

Transportando a análise que Bakhtin faz sobre o gênero romanesco para o texto teatral, podemos dizer que o teatro é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. Desta forma, a estratificação interna de uma língua nacional única em diferentes dialetos sociais, linguagens de gêneros, falas de gerações, das tendências, das expressões passageiras, das conversas cotidianas que transmitem concepções de mundo de uma época, constitui enunciados substanciais e imprescindíveis ao texto teatral.

Para viver no futuro, a obra precisa se sustentar no passado, pois tudo o que pertence somente ao presente se extingue junto com ele. Dentro desta concepção podemos dizer que as obras aqui analisadas rompem as fronteiras de seu tempo e inserem-se na temporalidade, compondo um tecido social com sua variedade de vozes e narrativas.

### 2.2.1 Conceito de teatro

A palavra “teatro” deriva dos verbos gregos “ver, enxergar” (*theastai*). O teatro surgiu na Grécia Antiga, mais precisamente no século IV a.C., em consequência dos festivais anuais em consagração a Dionísio – o deus da alegria, do vinho, do entusiasmo e da fertilidade –, que incluíam a representação de tragédias e comédias. A história do teatro se confunde com a história da humanidade. A arte de representar adveio das situações vividas pelo ser humano, que, por culto, religiosidade, louvor, prestígio, entretenimento, registro ou simplesmente pela pura expressão artística proclamou seus sentimentos num mundo da fantasia muito parecido com um mundo real. O termo teatro pode designar uma ação, uma cena, uma categoria no campo das artes que requer a existência de dramaturgos, peças, artistas e públicos. Segundo Cândido (1976, p. 29), “o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais. Estas não têm referência exata a qualquer realidade determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem por inteiro a realidade histórica a que, possivelmente, dizem respeito”. Teatro é a arte da imitação e representação. No teatro, a linguagem ficcional reflete (ou por vezes superpõe) a realidade dentro de um contexto histórico e social.

Na *Poética*, obra escrita por Aristóteles (384 a 322 a.C.) que é base da teoria literária do Ocidente, o filósofo sistematiza o discurso literário, no qual são discutidas a natureza da poesia e suas espécies, critérios distintos de imitação narrativa, gêneros e verossimilhança. Diferentemente de seu mestre Platão (427 a 347 a.C.), que compreendeu a *mimesis* como um tipo de produtividade que não criava objetos originais, mas apenas cópias distintas do que seria a verdadeira realidade, Aristóteles enalteceu o processo mimético e criou uma concepção estética para a arte, segundo a qual a imitação se sustenta pelo critério de verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade, no plano fictício, sem qualquer compromisso de traduzir a realidade empírica. Para Aristóteles, a representação dos caracteres está sujeita à lei do verossímil. A poesia (arte literária) imita coisas a partir de três possibilidades: ou as representa como eram ou são, ou como os outros dizem que são e elas parecem ser, ou como elas deveriam ser.

A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as por arte ou por experiência, através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das

palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas (ARISTÓTELES, 2008, p. 37-38).

Para Aristóteles, a imitação é da natureza do homem, é o que o distingue dos animais. Pois é pela imitação que o homem adquire seus primeiros conhecimentos. Desta forma, quem imita representa os homens em ação e os distingue entre bons e maus, ou melhores ou piores do que nós, ou ainda tal e qual somos. É neste aspecto que a tragédia se diferencia da comédia: a tragédia representa os homens superiores, e a comédia, os inferiores, ou seja, enquanto os autores mais nobres imitam ações belas de homens bons, compondo poemas e louvores, os mais vulgares imitam ações de homens comuns, compondo sátiras e zombarias.

Aristóteles trata a tragédia como uma arte mimética por excelência, uma representação de ação de homens de caráter elevado (objeto de imitação) expressa por uma linguagem ornamentada (meio), através do diálogo e do espetáculo cênico (modo), visando a purificação das emoções (efeito catártico), à medida que suscita o temor e a piedade no espectador (ARAÚJO, 2011, p. 74).

A ação é o elemento central da tragédia. Nela, não devem ser representados homens muito bons nem muito maus, que passem da boa para a má fortuna e vice-versa, pois se afastam dos sentimentos humanos. A conexão dos fatos deve levar naturalmente aos sentimentos de temor e compaixão. Tais sentimentos são o aprimoramento e o apaziguamento do coração.

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação (sic) e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (ARISTÓTELES, 2008, p. 47-48).

Já a comédia é uma imitação de “caracteres inferiores”. Ela imita enfatizando o ridículo, que, segundo Aristóteles, é um defeito e uma deformação nem dolorosa, nem destruidora. Para exemplificar o filósofo fala da máscara cômica, que, apesar de feia e deformada, não exprime dor. Enquanto as transformações da tragédia e os autores dessas transformações são reconhecidos, a história da comédia esgueira-se, por esta não ter recebido, no início, muita atenção. Segundo Aristóteles (2008, p. 46), “quando a comédia já tinha uma forma definida é que os chamados poetas cômicos são lembrados. Desconhece-se, porém, quem introduziu na comédia as máscaras, os prólogos, o número de atores e outras coisas deste gênero”. Assim sendo, na Grécia Antiga a tragédia era considerada um gênero literário maior, que contava histórias de deuses e heróis, enquanto a comédia era tida como um gênero literário menor, que falava sobre os homens comuns.

Segundo Roubine (2003, p. 14), as teorias teatrais do século XVII apresentam uma estranha singularidade: não pretendem inventar um sistema novo, fundar uma estética original (mesmo que, na prática, fosse exatamente aí que se chegasse). Seu projeto comum é analisar e compreender a *Poética* de Aristóteles e ajudar os dramaturgos a colocá-la em prática. Os exegetas do século XVII também defendem que a representação não deve visar o realismo. Ela se baseia não sobre o real (o que efetivamente aconteceu), todavia sobre o possível (o que poderia ter acontecido). Entretanto, essa noção de possível é delimitada pelo verossímil e pelo necessário.

Há, no verossímil, um componente psicológico que define um espaço não tanto do possível, mas do plausível, isto é, em suma, daquilo que um grupo social, em uma época dada, acredita possível. Eis exatamente por que a noção de opinião comum terá tanta importância (ROUBINE, 2003, p. 15).

Para Aristóteles a obra de arte tem como função provocar um prazer de natureza estética através da representação do real. Contudo, tal prazer, como ele observa, não decorre do objeto representado, e sim da própria representação. De acordo com Roubine (2003, p. 18), esta é a origem da estética da “bela natureza”, que prevalecerá nos séculos XVII e XVIII, antes de entrar no centro de uma discussão (imitar embelezando ou imitar exatamente) da qual sairá a doutrina realista, que, sob “diversos avatares”, orientará a maioria das estéticas teatrais do século XIX.

A partir do século XVII, quando a *Poética* foi traduzida para o francês, o teatro vai ser sujeitado a uma encruzilhada: enquanto Aristóteles colocava a necessidade de credibilidade da ficção baseada na verossimilhança, os críticos literários e poetas franceses (entre eles Jean Chapelain, membro fundador da Academia Francesa) vão bem além, passando da verossimilhança à veracidade. O conceito de estética da “bela natureza” defendido por Aristóteles será questionado pelos filósofos e poetas franceses, principalmente a partir do século XVIII. Acuado entre a postulação da semelhança e as exigências da idealização, o classicismo funda então uma “estética do meio-termo”, buscando um equilíbrio entre os sentimentos e a razão, procurando assim alcançar uma representação universal da realidade. Segundo Roubine (2003, p. 31), “tal estética se enraíza em uma concepção fixista da natureza humana: existe uma essência permanente do homem. Suas determinações sociais, históricas, biográficas etc. são apenas epifenômenos que a arte deve saber superar”.

Em contraposição à literatura que tinha como doutrina principal as regras e temáticas clássicas baseadas na *Poética* de Aristóteles, em meados do século XVIII a literatura francesa passou a se preocupar em representar cada vez mais o cotidiano social contemporâneo, em cenas familiares e amorosas, tratadas com frequência de forma sentimental. No teatro, as mudanças se deram também no mesmo sentido.

No século XIX, as peças teatrais já representavam em sua ação a realidade da sociedade da época, todavia sob as diretrizes da arte. Em 1827, Victor Hugo, poeta e dramaturgo francês, escreve o drama histórico *Cromwell*, em que clama pela liberação das restrições que impunham as tradições do classicismo. O prefácio é considerado o manifesto do movimento romântico na literatura francesa. Nele o escritor fala da necessidade de romper com as amarras e restrições do formalismo clássico para poder então refletir a extensão plena da natureza humana. Para Victor Hugo, o teatro é um ponto óptico e tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, deve ser pensado e refletido sob o bastão da magia e da arte, pois ela reproduz a realidade dos fatos, especialmente os da moral e do caráter.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères [...] (HUGO, 1881, p. 48).<sup>2</sup>

Em Paris, principalmente, os teatros se constituíam em espaços de sociabilidade, onde a sociedade se reunia não apenas objetivando o entretenimento, mas também ao estabelecimento de debates com os seus pares. Os teatros parisienses da primeira metade do século XIX se dividiam entre os oficiais, subvencionados pelo Estado, e os particulares. Os gêneros encenados nos oficiais eram os de maior prestígio, como a ópera e a tragédia clássica. Os teatros particulares, localizados nos *boulevards* de Paris, encenavam os gêneros dramáticos mais populares, tais como o vaudeville, o melodrama, o drama romântico e a comédia burguesa (NAUGRETTE, 2001).

Para superar a dicotomia clássica entre a tragédia e a comédia, os românticos, tendo Victor Hugo à frente, e empunhando as peças de Shakespeare, propuseram o melodrama, que deveria ser o gênero total, representando, lado a lado, o trágico e o cômico, o sublime e o gro-

---

<sup>2</sup> Tradução da pesquisadora: O teatro é um ponto ótico. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode ser refletido nele, mas sob a varinha mágica da arte. A arte folheia através dos séculos, folheia através da natureza, questiona as crônicas, estuda para reproduzir a realidade dos fatos, especialmente da moral e dos personagens.

tesco, o gracioso e o ridículo. Entretanto, segundo Flávio Aguiar (1984, p. 7), a prática caminhou um pouco diferente do que os românticos pensavam: “O drama incorporou, de fato, elementos cômicos; mas o sentido de sua ação permaneceu igualmente trágico. A comédia continuou o seu caminho próprio, não desaparecendo ‘sob’ nem ‘no’ drama”. Ou seja, o drama, de fato, substituiu a tragédia.

Concluindo, para Aristóteles (2008), o fundamento da poesia se constitui na imitação. Através da mimese, a poesia (arte literária) representa os homens em ação, com suas características e paixões. A tragédia é a imitação da ação de um homem de caráter elevado que visa a purificação das emoções (catarse) e suscita o temor e a piedade no expectador. Já a comédia é considerada um gênero literário menor, que fala do homem vicioso e inferior.

Com o passar do tempo, o teatro começou a ser considerado o registro de um produto vivo da expressão cultural do homem em sociedade. No século XIX, a burguesia tem uma ascensão, passando a ser maioria nas plateias. Desta maneira, o teatro começa a mostrar as realidades burguesas, com temas como a vida social, o casamento, o dinheiro, entre outros. As peças voltam-se para o ser humano e falam sobre emoção, surgindo o melodrama. No romantismo, o drama substitui a tragédia e a comédia se desenvolve, dando uma nova forma e sustentação ao texto teatral.

### **2.2.2 A estrutura do texto teatral**

Ao estabelecermos familiaridade com o texto teatral dramatizado, percebemos que ele se assemelha à estrutura do texto narrativo no tocante a vários aspectos, tais como personagens, enredo, tempo e espaço. Contudo, diferenças também se acentuam, visto que no texto teatral a interação entre os interlocutores é estabelecida por meio da própria representação manifestada pelo discurso direto. Tal fato condiciona-se à ausência do próprio narrador, pois é mediante a desenvoltura dos próprios personagens que o enredo é paulatinamente retratado.

A obra teatral é constituída por dois textos: o principal, que apresenta a fala das personagens (monólogo, diálogo, apartes); e o secundário, que inclui o cenário, figurino e rubricas.

A peça teatral é estruturada em dois momentos: ato e cena. O ato é marcado pela mudança de ambiente, ou seja, ao final de cada ato ocorre a queda da cortina ou a mudança do

cenário. Por sua vez, cada ato está dividido em cenas, as quais são marcadas pela entrada ou saída dos personagens.

Sendo o texto teatral produzido para ser representado e não narrado, ele possui características peculiares e se distancia de outros tipos de texto pela principal função que lhe é atribuída: a encenação. Destarte, a estrutura do texto teatral é composta de alguns elementos na sua construção, elementos estes sobre os quais discorreremos nos itens abaixo.

### 2.2.2.1 Enredo

Enredo é o elemento que dá sequência a uma história. Em torno dele ocorre a sucessão de acontecimentos que constituem a ação em uma narrativa. São duas as questões fundamentais a se observar num enredo: sua estrutura e sua natureza ficcional.

Começemos falando sobre a natureza ficcional do enredo, que é a essência do texto de ficção. Aristóteles na *Poética* percebe a poesia como *mimese*, ou seja, a arte, por meio da linguagem e da língua, imita a realidade, mas também representa e elabora o mundo imaginário. A arte é para ele uma possibilidade de obter possíveis interpretações da realidade, surgindo daí a ideia de verossimilhança, essencial ao caráter imitativo da arte. Verossimilhança é a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor. Apesar de os fatos de uma história não serem necessariamente verdadeiros, eles devem ser verossímeis, ou seja, devem passar uma credibilidade ao leitor. Segundo Cândida Vilares Gancho (2002, p. 10), numa análise de narrativas, a verossimilhança é verificável na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência.

Em termos de estrutura é o conflito que determina as partes do enredo. Conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor. Além dos conflitos entre personagens, e entre a personagem e o ambiente, podemos encontrar nas narrativas os conflitos morais, religiosos, econômicos e psicológicos. Portanto, tendo o conflito como elemento estruturador, o enredo é dividido em: exposição (ou introdução, ou apresentação), que é a parte que situa o leitor diante da história; complicação (ou desenvolvimento, onde se desenvolve o conflito); clímax, momento culminante da história, de maior tensão; e desfecho (desenlace ou conclusão), que é a solução dos conflitos.

### 2.2.2.2 Tempo

Contar uma história leva tempo e toma tempo. Leva tempo para ser contada e toma tempo de quem a escuta ou lê. É uma atividade real que consome minutos ou horas do narrador e do ouvinte ou leitor. E, como atividade real, pode ser o exercício de uma arte, cujos parceiros estão em confronto, situados no mesmo espaço e distantes no tempo, quando a narrativa é oral; e separados no espaço e no tempo, no caso da narrativa escrita (NUNES, 1995, p. 14).

A narrativa abre-nos, a partir do tempo que toca a realidade, o *tempo físico* ou *cronológico*, e um outro que dela se desprende, o *tempo psicológico*.

Enquanto o *tempo físico/ cronológico* se traduz com mensurações precisas, correspondente à marcação das horas, minutos e segundos no relógio, levando em conta a sucessão de acontecimentos narrados, o *tempo psicológico* é subjetivo e qualitativo, vivido ou sentido pela personagem, que flui em consonância com o seu estado de espírito.

Segundo Nunes (1995, p. 19),

enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor dos sentimentos e lembranças, “intervalos heterogêneos incompatíveis”. Bem diferente é a ordem objetiva do tempo físico, que se apoia no *princípio de causalidade*, isto é, na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais.

Nas obras ou textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, ou seja, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa, podendo inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles. Conforme Nunes (1995, p. 25), “dado que no plano do mundo imaginário qualquer modalidade temporal existe em função da sua apresentação na linguagem, o tempo da obra – e a mesma condição terá o espaço – é um dos correlatos do discurso”.

Além dos tempos da narrativa – cronológico e psicológico –, podemos observar a presença do *tempo do discurso* no texto. Este resulta do tratamento ou elaboração do tempo da história pelo narrador. Enquanto o tempo da história é pluridimensional, o tempo do discurso é linear. No discurso o tempo segue a concreção da escrita (e da emissão verbal na narrativa oral), tanto no sentido material de seguimento das linhas e páginas quanto no sentido da ordenação das sequências

narrativas (cenas, diálogos, exposição, descrição/narração). Por isso, as variações do tempo na narrativa só podem ser apreendidas sobre o plano do *discurso* juntamente com o da *história*. Normalmente, o tempo de um corre paralelamente ao do outro.

Por último temos o *tempo linguístico*, que não se reduz às divisões do *tempo cronológico* e revela a condição intersubjetiva da comunicação linguística. Conforme Nunes (1995, p. 23), “o tempo linguístico dependerá do ponto de vista da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa)”. Assim sendo, no texto narrativo é a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que proferem, que fica demarcado o *presente* da enunciação. O *passado* e o *futuro* situam-se como pontos de vista para trás e para frente a partir do *presente*.

Pensando especificamente o tempo no teatro, a ação dramática progride numa ordem temporal sucessiva, coincide com a duração do espetáculo. Enquanto o leitor de um texto pode fazer sua leitura no tempo que quiser, o espectador está à mercê da duração do drama que assiste. Contudo, apesar de condicionado pela percepção física do espetáculo, o tempo da encenação, o teatro também é um espaço fictício, onde o tempo da história é outro que não o real.

### 2.2.2.3 Espaço

O espaço é o lugar onde se realizam as ações e onde as personagens circulam numa narrativa. O espaço pode ser interno, ou seja, quando as ações acontecem dentro de um lugar fechado (casa, quarto, igreja, hospital, etc.); ou externo, quando as personagens transitam em ambientes abertos (praia, rua, quintal, etc.). Segundo Gancho (2002, p. 23), “o espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens”.

O termo *espaço* refere-se ao lugar físico onde ocorrem os fatos da história. Para designar um “lugar” psicológico, social, econômico, etc., emprega-se o termo *ambiente*. No ambiente aparecem, além do lugar em que se desenrola a ação, características sociais da época em que se desenvolve a história e também traços psicológicos das personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, por ser um elemento útil à continuidade

do conflito, constituindo informações reveladoras de acontecimentos futuros e contribuindo, assim, para acentuar a atmosfera dramática.

O ambiente tem como finalidade ser a projeção dos conflitos vividos pelas personagens e situá-las no tempo, no espaço, no grupo social, nas condições em que vivem.<sup>3</sup> O trabalho desenvolvido pelo ator dentro do cenário pode também ser pensado como um espaço. É a partir da instalação desse “lugar” que é possível traçar a forma que será a área de atuação, possibilitando ao cenógrafo antever e revelar o plano que servirá aos deslocamentos e percursos da cena.

A encenação de uma peça está intimamente ligada ao espaço, não só ao espaço no qual estará inserida, como também o espaço social e psicológico, isto é, os ambientes culturais e sociais que constituem o contexto da narrativa.

#### 2.2.2.4 Personagem

A personagem é o papel interpretado pelo ator numa peça dramática. O ator não é a personagem, contudo a representa para o espectador, assumindo personalidade e traços psicológicos e morais da pessoa criada pelo dramaturgo. Remonta-se o uso e significado da palavra personagem ao ilustre poeta grego Homero (850 a.C.), em sua célebre epopeia *Odisseia*.

Diferentemente da obra literária, o teatro não consegue apresentar diretamente aspectos psíquicos sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz da personagem. Segundo Cândido et al. (1976, p. 26), na ficção narrativa, um narrador fictício passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente. Já no teatro, a função narrativa extingue-se totalmente. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens,

---

<sup>3</sup> Neste estudo centramos-nos na análise do texto teatral. No entanto, é interessante ressaltar que, no teatro, o espaço cênico é composto por diversos itens necessários para o desenvolvimento da peça teatral, assim como: a) Boca de cena – o lugar onde o ator se apresenta; b) Proscênio – parte do palco situada à frente do cenário, junto à ribalta, avançando desde a boca de cena até à plateia ou até ao fosso da orquestra, quando houver; c) Ribalta – fila de luzes à frente do palco, entre o pano de boca e o lugar destinado à orquestra; d) Orquestra – parte do teatro que fica entre a cena e o público, onde se encontram os músicos; e) Coxia ou Bastidores – é o lugar situado dentro da caixa teatral – mas fora de cena – em que o elenco aguarda sua deixa para entrar em cena em uma peça teatral; f) Plateia – parte do pavimento do teatro onde ficam sentados os espectadores; g) Cenário – é o espaço, real ou imaginário, onde a história se passa. No teatro, é o conjunto de elementos que decoram o palco em uma apresentação. Um cenário é composto de elementos físicos e/ou virtuais que definem o espaço cênico, bem como todos os objetos no seu interior, como cores, texturas, estilos, mobiliário e pequenos objetos, todos com a finalidade de caracterizar a personagem, e tendo como base os perfis psicológico e econômico determinados na narrativa (CORTÉS, 2015).

no mundo fictício da cena, que absorvem as palavras do texto e passam a constituí-la, tornando-se a fonte delas e exprimindo-as através dos diálogos.

A peça e sua representação em geral revelam muito menos aspectos da personagem do que o romance, mas esses aspectos aparecem de modo “sensível” e contínuo, dando às personagens teatrais um poder extraordinário. O ator “empresta” à personagem seus aspectos físicos e auditivos e, através deles, exterioriza aspectos psíquicos e espirituais. A obra somente existe através da personagem. O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermediário. Conforme Prado (CÂNDIDO et al., 1976, p. 85), “a personagem teatral, então, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade”.

Sobre as personagens teatrais, Sá (2010, p. 49) afirma que, “além do cruzamento entre ficção e realidade, as textualidades teatrais têm nas personagens um dos elementos cruciais, na medida em que, nas peças, elas se apresentam como condutoras das tramas”. Ainda segundo a autora, ao dispensar o narrador, as peças teatrais contam suas histórias através das falas e ações das personagens, fazendo parecer verdadeiro o verossímil. Em suma, tanto o romance como o teatro falam de uma sociedade, de uma época, ou seja, do homem, mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.

### 3 O TEATRO NO BRASIL DO SÉCULO XIX

A vinda da família real para o Brasil, em 1808, trouxe um pouco mais de brilho à vida cultural do país, incluindo aí o teatro, pelo menos na sede da Corte, o Rio de Janeiro. A partir do incentivo de D. João VI, que mandou construir um verdadeiro teatro na Corte, e a abertura dos portos, proporcionando o crescimento das cidades e o contato mais frequente com países europeus, criou-se condições materiais e intelectuais para que o teatro pudesse se desenvolver no país. Entretanto, como a tradição teatral estivera, por séculos, bem mais desenvolvida na metrópole do que na colônia, o prestígio ficava com os portugueses. Somente a partir da Independência e do Romantismo é que os palcos brasileiros se abriram para o mundo, principalmente para a influência francesa, agora assimilada diretamente de Paris.

Conforme Faria (2001, p. 20):

A esse início modesto das atividades teatrais, marcado pelas representações de dramalhões de cunho histórico, e tragédias neoclássicas e de pequenas comédias e entremezes portugueses, seguiu-se uma fase mais rica, no decênio de 1830, quando o país já independente começava a sofrer o impacto das ideias românticas.

Foi o poeta Gonçalves de Magalhães quem deu impulso e consciência ao teatro brasileiro ao liderar o grupo literário que introduziria o Romantismo entre nós. Em Paris, Magalhães encontrou ambiente diverso do neoclassicismo em que se formara no Brasil. Influenciado pelo Romantismo francês, editou, em 1936, a revista brasiliense *Niterói* e seu livro *Suspiros poéticos e saudades*, publicado também na capital francesa, marco da introdução da nova escola em nossa literatura. O livro, considerado um manifesto poético, foi inspirado nas ideias defendidas por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*.

Conforme Prado (2008, p. 44), Gonçalves Magalhães trouxe da França, onde passou alguns anos e viu vários espetáculos, o estilo romântico de representar, arrojado, de grande ação corporal (chamado “acionado”), feito de explosões físicas e emocionais, melodramático se comparado ao cadenciado desempenho clássico, que, para sugerir nobreza, media gestos e palavras. Porém, entre nós, o panorama se desenhava de uma outra forma, pois não havia uma tradição contra a qual opor-se. “O passado teatral brasileiro era apático e não presença viva e importuna: cabia, na verdade, formar e não reformar” (MAGALDI, 2001, p. 35).

O marco histórico da fundação do “teatro nacional” no Brasil se deu em 1838, com a representação, pela companhia dramática de João Caetano, da tragédia *Antônio José ou O*

*poeta e a Inquisição*, de Domingos Gonçalves de Magalhães. No prefácio da peça, o autor reivindica o papel de pioneiro e manifesta o nacionalismo enquanto valor romântico, enfatizando que *Antônio José* é “a primeira tragédia escrita por um brasileiro e única de assunto nacional” (FARIA, 2001, p. 32).

A partir daí, surgem os primeiros dramaturgos e críticos teatrais, escrevendo peças e textos de natureza teórica, histórica e crítica. Como relata Faria (2012, p. 7), “a vida brasileira, em seus mais variados aspectos – passado histórico, contato do índio com o branco, costumes urbanos e rurais, algo da escravidão, natureza exuberante –, inspirou os nossos escritores nesse momento de afirmação da nacionalidade recém-conquistada”.

Veríssimo (1954, p. 321-313) discerniu o que significou historicamente a encenação da peça de Gonçalves de Magalhães:

Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma platéia brasileira entusiasmada e comovida o autor de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita ou implicitamente lhe falava do Brasil. Isto sucedia após a Independência, quando ainda referviam e bulhavam na jovem alma nacional todos os entusiasmos desse grande momento político e todas as alvorçadas esperanças e generosas ilusões por ele criadas.

Neste mesmo ano, estreou também pela companhia de João Caetano a comédia em um ato *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena. Todavia, a comédia não mereceu as mesmas considerações de *Antônio José*. Os contemporâneos do jovem comediógrafo não viram nada demais na “pecinha” que complementava o espetáculo da noite e não lhe atribuíram muito valor. Nem sequer desconfiaram que naquele momento, com aquele texto desprezioso que divertia os espectadores, estava sendo fundada a “comédia de costumes”. Com um enredo simples, construído em torno de um jovem casal de namorados que enfrenta obstáculos para se unir no final, Martins Pena queria apenas alegrar e brincar com o público. Entretanto, de acordo com Faria (2001, p. 82), “apesar da estilização cômica dos recursos farsescos, o realismo de algumas cenas, de certos hábitos das personagens e até mesmo das roupas que deviam usar, conforme as indicações das rubricas, era prova incontestada da capacidade de observação do comediógrafo”.

A julgar pelos termos da época, “fundar o teatro nacional” significava, principalmente, ter uma companhia formada por atores brasileiros (ou predominantemente por eles), que representasse peças cujo tema fosse nacional, brasileiro. Conforme Sá (2010, p. 20), “a partir do século XIX, com a confirmação gradativa do sentimento de nacionalidade, o teatro se afirma como forma de representação da identidade brasileira e estabelece com determinados segmentos sociais uma espécie de diálogo ‘civilizador’”.

Abarcando o drama e a comédia, a companhia teatral de João Caetano tinha um extenso e heterogêneo repertório, pois devia atender a vários públicos. Logo, buscou subsídios onde a encontrava: nas derradeiras tragédias clássicas francesas, nos nascentes dramas românticos (Victor Hugo e Alexandre Dumas), nos autores espanhóis recentes (García Gutierrez) e nos românticos portugueses (Almeida Garrett e companheiros de geração literária).

A construção de um repertório considerado nacional não foi tarefa fácil para os autores teatrais do século XIX, mesmo porque é pequena a quantidade de escritores que sejam, para a história da literatura brasileira, citados principalmente como autores teatrais. Nossos escritores sentiam necessidade de aprender a fazer, de copiar o modelo culturalmente valorizado, ou seja, para fazer teatro eles precisavam ir buscar seus modelos na França e arredores. No caso da comédia, os autores teatrais que se destacaram foram Martins Pena, França Júnior, Artur de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo e França Júnior. Eles são, na tradição brasileira, comediógrafos antes de qualquer outra coisa.

Em relação ao drama, apesar de as atenções estarem bem mais voltadas a eles, a situação era bem mais acanhada, fossem eles românticos ou criados segundo os ditames do teatro realista francês de Alexandre Dumas e Émile Augier. Aqui no Brasil o representante maior do teatro realista, também chamado de drama burguês, foi o romancista e dramaturgo José de Alencar, que orientou as suas peças para o sentido de elevação e requinte que norteava o teatro francês de seu tempo. Alencar pretendia, com seu teatro realista, alcançar um meio-termo entre o drama enfaticamente dramático e a comédia exageradamente cômica.

Os espetáculos teatrais tinham uma composição muito variada no Brasil do século XIX. Conforme Aguiar (1984, p. 5-6), as peças “começavam cedo, quando obedeciam ao horário, e entravam pela noite adentro. Pareciam um espetáculo de variedades, muitas vezes. Havia de tudo um pouco: peças, números de danças, números musicais, canto, feitos circenses”. Os dramas eram o centro do espetáculo, pois era o gênero de grande preferência do público por tratar mais a fundo ou de modo mais espetacular as questões da sociedade da época, os temas de relevância e repercussão. Os outros gêneros, entre eles as comédias de costumes de Martins Pena, serviam apenas de complemento nas noites teatrais. Posteriormente, o teatro realista francês revalorizaria a comédia, dando-lhe foro de importância temática.

Partindo do conceito de Aristóteles na *Poética* de que a tragédia representa os homens superiores e a comédias, os inferiores, é natural que os nossos autores, ao desejarem representar a sociedade nacional, dessem relevância aos gêneros considerados “sérios” (tragédia, drama ou melodrama), que de certa forma a enalteciam. A comédia, por contraposição, tida como um gênero “menor”, falava mais abertamente, ou livremente, das mazelas, problemas e

defeitos da sociedade humana. Diferentemente, no teatro brasileiro do século XIX, a comédia de costumes, apesar de pouco valorizada a princípio, adquiriu prestígio e teve vida mais longa que a tragédia. Martins Pena abriu caminho para que outros autores introduzissem em suas peças as formas populares de comicidade, trazendo para o palco várias facetas da vida brasileira.

### 3.1 O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR E MARTINS PENA

José de Alencar, quando se dispôs a escrever para o teatro, tomou como mestre Alexandre Dumas Filho, fundador da nova dramaturgia europeia, ou seja, autor do autoproclamado teatro realista francês de meados do século XIX. Alencar viu nas peças de Dumas Filho o melhor modelo para nacionalizar a comédia realista. Conforme Prado (apud AGUIAR, 1984, p. 19), “o ponto de partida de Alencar é a Europa. É de lá que ele recebe a inspiração primeira, os instrumentos de trabalho, a forma e parte do conteúdo teatral. Mas o ponto de chegada é o Brasil”.

Nos moldes de *A Dama das Camélias*, texto romanesco de Alexandre Dumas Filho, publicado em 1848 e encenado pela primeira vez em 1852, Alencar representa em suas peças a sociedade burguesa carioca do século XIX, que nem assume ares superiores de aristocrata, nem possui a “curteza” de vista do povo. O tema da liberdade, primeiro para as nações, depois para os indivíduos, cede lugar à ideia burguesa de ordem, de disciplina social. “Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula *mater* da sociedade” (PRADO, 2008, p. 78).

No dia 4 de outubro de 1838, uma década antes da publicação de *A Dama das Camélias* e meio ano depois do lançamento de *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, peça de Gonçalves de Magalhães que inaugurou o movimento romântico no Brasil, estreava, na mesma companhia de João Caetano, *O juiz de paz na roça*, sem muito alarde, entusiasmo ou aspiração histórica. Era a primeira comédia escrita por Martins Pena (1815-1848), de feitio popular e despojado, representando com viés satírico a realidade do brasileiro simples, caipira, habitante do meio rural. Poucos na época compreenderam o significado do acontecimento. Sem nenhuma pretensão, Martins Pena queria apenas divertir o espectador com um enredo simples, construído em torno de um jovem casal de namorados que enfrenta obstáculos para se unir no final.

Abaixo discorreremos sobre o teatro do dramaturgo José de Alencar e do comediógrafo Martins Pena e suas especificações.

### 3.1.1 José de Alencar

José de Alencar estreia no teatro em 1857 com a comédia *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, que é uma tentativa ainda modesta em seus dois atos e ação singela, ou seja, uma preparação para as comédias escritas em seguida, mais extensas e cheias de intenções edificantes.

Após o sucesso de *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, o escritor dedica-se, durante os anos subsequentes, a escrever para o teatro. Escreveu, então, mais oito textos – as comédias *O demônio familiar* (1857); *O crédito* (1857); *As asas de um anjo* (1858); *O que é o casamento?* (1861); e *Expição* (1868); e os dramas *Mãe* (1860) e *O jesuíta* (1861); mais um libreto de ópera, *A noite de São João* (1857). Inacabadas ficaram as peças *O abade* e *Gabriela*.

Apesar de seguirem o teatro realista, as peças de Alencar constituíam resquícios do melodrama romântico e tinham por princípio promover a justa recompensa da virtude e a punição do crime. Portanto, os heróis e heroínas de suas peças sofrem o tempo todo até que um fato surpreendente venha mudar o curso dos acontecimentos, garantindo às personagens virtuosas a felicidade no desfecho. A comédia realista era um espetáculo moralizador, que se encantava com a ação dramática trepidante, as emoções fortes e a linguagem enfática e expressiva.

Os enredos das peças de José de Alencar são verossímeis e as personagens são tiradas da vida diária brasileira encontrada nas salas da família burguesa do século XIX, as quais são representadas na cena teatral: mesas, cadeiras, poltronas, sofás, cômodas, estantes, vasos de flores, estatuetas. Suas comédias e dramas apresentavam-se no Rio de Janeiro, na qualidade de vanguarda teatral, em oposição ao repertório considerado “desgastado” da companhia teatral de João Caetano.

José de Alencar não tinha apreço pela baixa comédia e por esse motivo aboliu de suas peças os recursos do baixo cômico. Não lhe interessava trazer ao palco o “ridículo” das classes populares, mas sim o “bom gosto”, “o refinamento” e os “valores éticos” da burguesia ascendente no país, como o trabalho, o casamento e a família. Conforme descreve Prado (2008, p. 82), no teatro de Alencar

a família deve assentar-se sobre bases sólidas, não apenas legais como também afetivas, marido e mulher agindo dentro dos mesmos preceitos, pais respeitando filhos e sendo respeitados por eles. A mulher teria a sua área de atuação própria, a casa, deixando ao homem as outras preocupações, sobretudo as econômicas. A paixão amorosa, elemento por natureza perturbador - e romântico, nesse sentido -, deve orientar-se para o casamento, instituição alicerçada sobre o amor, mas igualmente sobre a moralidade social.

Ademais, ele não gostava das cenas das farsas, estrangeiras ou brasileiras, em que as mulheres riam e coravam ao ouvir palavras que afrontavam uma moral mais rígida. Ele preferia um teatro que “fizesse rir, sem fazer corar”, que divertisse as espectadoras sem o risco de chocá-las.

Ao estrear no teatro, José de Alencar afirma conseguir realizar o seu intento: “O público, que ouve de bom humor, diz que consegui o primeiro fim, o de fazer rir; os homens os mais severos em matéria de moralidade não acham aí uma só palavra, uma frase, que possa fazer corar uma menina de quinze anos” (FARIA, 2001, p. 140). Para Alencar, “fazer rir, sem fazer corar” significa banir os recursos do baixo cômico do palco, todos aqueles que provocam gargalhadas estrondosas e fazem a plateia balançar.

É a alta comédia que Alencar almeja quando adere à carreira de dramaturgo, ou seja, ele se contenta com o sorriso contido do espectador, que pode ser despertado por uma fala espirituosa, por alguma observação delicada, por uma réplica bem-humorada. A alta comédia utiliza sutilezas de linguagem, alusões, jogos de palavras e ironia, visando alcançar a inteligência e a sensibilidade do espectador. Os diálogos das personagens, representativas da vida cotidiana do Rio de Janeiro, são sempre de comicidade comedida e elegante.

Alencar, no entanto, não queria apenas divertir o espectador com comédias polidas, mas sim educá-lo por meio de peças que trouxessem lições edificantes e moralizadoras e que abordassem assuntos de interesse da sociedade. Assim sendo, ele inaugura, por intermédio de suas peças, uma nova tendência no teatro brasileiro: o realismo teatral. Seu teatro realista trata de temas pertinentes à sociedade brasileira do século XIX, como as relações entre o amor, o dinheiro e o casamento. O autor é guiado por dois pressupostos básicos: a naturalidade na construção da ação dramática e a preocupação com a moralidade.

A comédia realista é uma peça séria, muito próxima do drama. Essa mistura entre drama e comédia tinha como pano de fundo a tentativa de inclusão dos valores burgueses no mundo da cultura. Ao encená-la, Alencar pretendia pintar os costumes, não apenas fazer rir. Por isso a preocupação com a moralidade estar sempre em primeiro plano, ao lado da naturalidade na descrição da vida social contemporânea. Para o dramaturgo, o teatro deveria ser

missionário, de pregação, de elevação moral da sociedade. Essa pregação está centrada no esforço de modernização da sociedade brasileira – modernização econômica, social, do gosto, da vida, enfim, de acordo com os padrões de uma sociedade burguesa. Esse esforço de modernização se assenta sobre a ideia de um pacto entre “a inteligência” e o “dinheiro” onde a primeira é soberana e o segundo é vassalo, ou acessório. O teatro acena e dessa forma ritualiza, introduzindo no cenário do que as pessoas entendem por “cultura” o espaço social onde se deve dar esta maravilhosa simbiose de produção intelectual e giro de capital: a sociedade brasileira, o novo mundo, a nova esperança de, dentro das regras de uma moral e sociedade conservadoras, restabelecer uma arca da aliança entre os homens. Neste sentido, a peça de Alencar é, de fato, profundamente nacionalista (AGUIAR, 1984, p. 63).

Ao escrever suas peças, Alencar tinha como finalidade a formação do bom gosto, do refinamento, de ideais estéticos condizentes com os progressos da civilização. Sendo que o progresso da nação e da Corte colocava em evidência transformações consideráveis no gosto, nos hábitos e nos costumes das elites dirigentes. É a formação desse gosto, é a discussão desses hábitos e a descrição desses costumes, que o teatro de Alencar põe em cena.

### 3.1.2 Martins Pena

Antes de se aventurar pela comédia, Martins Pena escreveu alguns dramas, que davam mais prestígio, pois, como já mencionamos, o gênero cômico era visto como uma arte menor. João Caetano, maior ator da época, por exemplo, não se dava ao trabalho de interpretar as personagens cômicas desse tipo de peça. Pena, contudo, foi um dramaturgo frustrado. “Entre 1837 e 1841, ele escreveu cinco melodramas, todos com pouco valor artístico. Nenhum foi publicado na época e apenas um, *Vitiza ou O Nero de Espanha*, foi encenado uma ou outra vez, sem grande sucesso” (MATE et al., 2012, p. 9).

Diante dessas circunstâncias, Martins Pena decidiu-se pelo gênero cômico, consolidando no país um tipo de teatro que, despojadamente, pintava os hábitos de uma determinada parcela da sociedade brasileira. Suas comédias, geralmente em um ato, eram peças curtas, durando não mais que vinte ou trinta minutos, representadas como complemento do espetáculo teatral dramático. Essas eram características herdadas do entremez português, que foi encenado com muita frequência pelas companhias dramáticas lusitanas vindas para o Brasil depois da chegada de D. João VI. Todavia, foi o suficiente para que Martins Pena empreendesse uma

bem-sucedida carreira de comediógrafo. Considerado o fundador da nossa comédia de costumes, em três anos o autor consolidou sua carreira, fazendo representar, entre 1844 e 1847, nada menos que quinze comédias.

De acordo com um dos principais críticos literários do século XIX, Sílvio Romero, a comédia de Martins Pena é um painel histórico da vida do país na primeira metade do século XIX. Escreveu ele:

Se se perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época... Não há no autor fluminense a poesia de Aristófanes nem as máximas de Menandro; existe, em compensação, o intenso realismo dos observadores modernos (ROMERO, 1901, p. 87-88).

Martins Pena, ao criar a comédia de costumes, apoiada na comicidade da intriga dos tipos sociais ali retratados, foi considerado por vários de seus contemporâneos “o Molière brasileiro”. De acordo com Faria (2001, p. 82), Martins Pena era “habilidoso para criar enredos, situações e personagens engraçadas, sempre com ajuda de recursos farsescos – esconderijos, pancadaria, disfarces, quiprocós etc. – escreveu mais de duas dezenas de comédias divertidíssimas, levando também uma boa dose de brasilidade para o palco”.

As peças de Pena, vistas em conjunto, reúnem temas e personagens dos mais diversos, formando um painel amplo e exato dos costumes da roça e da cidade do Rio de Janeiro. Apesar de não aprofundar caracteres e situações, o comediógrafo traça uma vista panorâmica da sociedade da época. Na peça *O juiz de paz na roça*, traz o sertanejo e o metropolitano corrupto, em suas diferenças básicas. Define o estrangeiro no Brasil e as reações do brasileiro face a ele em *Os dois ou O inglês maquinista*. Satiriza a mania e as modas em *A família e a festa na roça* e *Judas em Sábado de Aleluia*. E traz à nota alguns vícios individuais, como a avareza e a prevaricação, em *Os irmãos das almas*. Denuncia o tráfico ilícito de negros e achaca os tipos humanos inescrupulosos em *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato*. Trata da instituição da família, como o casamento por interesse, em *O noviço*, e as mocinhas namora-deiras e casadoiras, em *As casadas solteiras*. Seus tipos, apreendidos pelo prisma do realismo, são bastante autênticos, como, por exemplo, os lavradores, os mineiros, os irmãos das almas, os noviços, os escravos, os estrangeiros golpistas, as casamenteiras, as sonhadoras, os pedestres (homens que perseguiram os escravos fugidos), os traficantes de escravos, etc. Todas essas personagens, quando estão em cena, individualizadas e tipificadas, “tornam-se risíveis por força dos exageros que cometem, das situações em que se colocam, das intrigas em que se envolvem,

das confusões em que se metem, da hipocrisia ou da desonestidade que tentam ocultar – tudo para que a engrenagem da comicidade funcione com perfeição” (MATE et al., 2012, p. 11).

Esse microcosmo cênico, no qual reinavam a farsa, a baixa comédia e o burlesco, era pouco valorizado por escritores e dramaturgos da época, como José de Alencar e Machado de Assis. Eles viam o teatro como literatura, acreditando na hierarquia dos gêneros, ao gosto do Classicismo. E o teatro de Martins Pena ficava no último degrau dessa escala de valores. Porém, conforme Mate et al. (2012, p. 10), “a crítica do século XX, mais aberta às formas populares do teatro, não ratificou esse julgamento e recolocou o comediógrafo no seu devido lugar – o de criador da comédia brasileira”.

Podemos dizer que a desejada “cor local” dos românticos, no caso do teatro brasileiro, está muito presente nas comédias de Martins Pena. Todavia, apesar do viés romântico de algumas personagens, Pena antecipou em suas peças a literatura realista, que só veio florescer na segunda metade do século XIX. Pena fazia uma fusão entre peça e espetáculo, entre o falado, o cantado e o exibido. Satirizava as atitudes exaltadas e as declarações de amor bombásticas. Esses aspectos populares, semelhantes a uma pintura primitiva, não indicavam, contudo, um autor canhestro ou ignorante. Segundo Prado (2008, p. 61), “Martins Pena era um homem culto, que conhecia bem a música e literatura, além de dominar no mínimo duas línguas estrangeiras, o francês e o italiano [...]. Quando morreu, com não mais que trinta e três anos, estava a ponto de iniciar uma nova etapa em sua vida”.

Através de suas personagens, Martins Pena retratava os costumes da sociedade da época com humor e espontaneidade. Conforme descreve Romero (1901, p. 86-87), “o escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento”.

Apesar de pouco valorizada a princípio e sofrer preconceito de escritores românticos, a comédia de costumes de Martins Pena tornou-se modelo para um bom número de dramaturgos dos séculos XIX e XX. Ao longo do tempo, a comédia de costumes adquiriu prestígio e teve vida mais longa do que o drama. As formas populares de comicidade continuaram a ser aproveitadas e, por meio delas, várias facetas da vida brasileira ganharam expressão teatral.

#### 4 REFLEXÕES SOBRE CULTURA, REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE

Neste capítulo faz-se necessário discorrermos sobre o conceito de cultura, representação e identidade, levando em consideração que são palavras chave para nossa pesquisa. Para que a discussão em torno do tema seja melhor aprofundada há que se ter em conta alguns conceitos que ajudam a examinar a forma como a identidade se insere no “círculo da cultura” bem como a forma como a identidade e a diferença se relacionam com o discurso sobre a representação.

O conceito de identidade passa por um processo de construção identitária em que o indivíduo na relação com um grupo em que se encontra, passa a sentir-se pertencente a ele, apropriando-se de suas crenças e de seus valores. Através das mudanças, internas e externas, vamos construindo nossa identidade, que, muitas vezes, é constituída de outras vozes e histórias dissonantes, convergentes, divergentes, contraditórias, paradoxais. Somos compostos de várias identidades: de gênero, de raça, de classe, de nacionalidade, origem étnica, de religião. Para Hall (2000, p. 108-109), essas identidades,

“parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos”, ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”.

Mas o que a representação tem a ver com a “cultura”? Que conexão existe entre “representação” e “cultura”? Conforme Hall (2016, p. 18), “a linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura”. Sendo assim, é através da linguagem que “damos sentidos às coisas”, onde o significado é produzido e intercambiado. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são elaborados. Nos últimos anos, a palavra “cultura” passou a ser utilizada para se referir a tudo o que seja característico sobre o “modo de vida” de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social. Por outro lado, a palavra também passou a ser utilizada para descrever os “valores compartilhados” de um grupo ou de uma sociedade. De acordo com Hall (2016, p. 19), “a importância do *sentido* para a definição de cultura recebeu ênfase por aquilo que passou a ser chamado de ‘virada cultural’ nas ciências humanas e sociais,

sobretudo nos estudos culturais e na sociologia da cultura”. Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – “o compartilhamento de significados” – entre os membros de um grupo ou sociedade. Porém, em toda cultura há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo. Além disso, segundo Hall (2016, p. 20), “a cultura se relaciona a sentimentos, a emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e a ideias”. A maneira como nos expressamos pode revelar algo sobre quem somos (identidade), o que estamos sentindo (emoções) e de que grupo sentimos fazer parte (pertencimento). São os participantes de uma cultura que dão sentido a indivíduos, objetos e acontecimentos. Em parte, damos sentido às coisas pelo modo como as utilizamos ou as integramos em nossas práticas cotidianas. “Em outra parte ainda, nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as emoções que associamos a elas (...), enfim, os valores que nelas embutimos” (HALL. 2016, p. 21).

A cultura, desse modo, permeia toda a sociedade produzindo sentido que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade. Em outras palavras, a questão do sentido relaciona-se a todos os diferentes momentos ou práticas no “circuito cultural”, como na construção da identidade, na demarcação das diferenças e na regulação da conduta social. Portanto, sofremos efeitos da cultura em que estamos inseridos. Esta identidade, de quem somos, ou a que grupo pertencemos, tem símbolos concretos que ajudam a identificar nas relações sociais quem é, por exemplo, mulher e quem não é. Assim, a construção da identidade é tanto simbólica quanto social. Por isso, o processo de construção nunca é completo, está sempre em continuidade. Segundo Hall (2005, p. 38), “a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”.

Hall (2005, p. 10-11) distingue três concepções de identidade: 1) sujeito do Iluminismo, 2) sujeito sociológico e 3) sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo se caracteriza como “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior”. O indivíduo permanecia essencialmente o mesmo ao longo de sua existência. A identidade de uma pessoa era o seu centro essencial. O sujeito sociológico era um reflexo da crescente complexidade do mundo moderno. Ele tinha consciência de que seu núcleo interior não era autônomo, e sim formado na relação com outras pessoas e da mediação com valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele habitava. Segundo Hall (2005, p. 11-12), “a identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público”.

A identidade costura o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam.

Contudo, o sujeito pós-moderno, previamente vivido como tendo uma identidade unificável e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.

Para Hall (2005, p. 13), a identidade é definida historicamente e não biologicamente: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

A concepção de sujeito sociológico para pós-moderno muda a partir do momento em que a sociedade tradicional dá lugar à sociedade moderna, em constante e permanente mudança. Conforme Giddens (1991, p. 38), nas culturas tradicionais o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações: “A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes”. A modernidade, em contraste, não é definida como a experiência de convivência com a mudança rápida e contínua, no entanto “consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (GIDDENS, 1991, p. 39).

Como sujeitos constantemente em transformação renovamos o passado, “refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 2007, p. 27). Vivemos neste espaço intermediário, nem lá, nem cá, vivemos na fronteira do passado com o presente, onde nossas memórias afetivas nos ajudam a assimilar o passado, vivenciar o presente e estabelecer novas fronteiras, o futuro, gerando novos pensamentos, novos sentidos, novas identidades.

O teatro, assim como a literatura e a arte, é um sistema de representação, pois se utiliza de “códigos culturais” (sons, palavras, gestos, expressões, figurinos, cenários) para construir significados e dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia ou um sentimento. Portanto, é por meio da cultura e da linguagem, fundamentais na configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos, que a elaboração e a circulação de significados ocorrem. Sendo assim, os argumentos apresentados

acima podem ser associados à construção da identidade da mulher representada no teatro do século XIX, culturalmente formada, com atributos específicos individuais e características que assinalam o pertencimento a um grupo social e cultural, mediante um processo dialógico resultante de várias vozes e histórias ressonantes. Pretendemos compreender nesta pesquisa como se configuram as formações identitárias nas mulheres retratadas nas peças de Martins Pena e José de Alencar e quais efeitos as mulheres burguesas casadas brasileiras do século XIX sofrem da cultura em que estão inseridas.

## 5 A MULHER NO CASAMENTO DO SÉCULO XIX

O colonizador europeu trouxe para o Novo Mundo uma maneira particular de organizar a família. Esse modelo, constituído por pai e mãe “casados perante a Igreja”, correspondia aos ideais definidos pela Igreja católica no Concílio de Trento, em 1545. Conforme Priore (2014, p. 11), apenas dentro desse tipo de família – a sacramentada pelo matrimônio – seria possível educar os filhos segundo os preceitos cristãos. Esses preceitos passariam, de geração em geração, as normas e os valores da Igreja Católica.

O papel da mulher como companheira, mãe ou filha, no projeto da Igreja Católica de universalizar suas normas para o casamento e a família era fundamental. Cabia-lhe prezar pela ordem familiar, obedecer, ajudar o marido e educar os filhos segundo os princípios cristãos: rezar, confessar-se com regularidade, participar das missas e festas religiosas. A mulher deveria ser um modelo de pudor, severidade e castidade.

A soma dessa tradição católica portuguesa com a colonização agrária e escravagista resultou no chamado patriarcado brasileiro. A família se reunia em torno de um chefe, pai e senhor forte e temido. Segundo Priore (2014, p. 13), a família patriarcal foi assim resumida: “pai soturno, mulher submissa, filhos aterrados”.

Porém, toda uma rede de solidariedade e dependência unia os membros familiares. A família patriarcal não se limitava ao trio pai, mãe, filho, ela incluía também os parentes, filhos ilegítimos ou de criação, afilhados e amigos com quem se nutria uma relação de compadrio, além de agregados e escravos.

Embora se reconheça a importância desse modelo, outros tipos de família se multiplicaram na mesma época: pequenas; de solteiros e viúvos; mães e filhos que viviam sem companheiros nem pais; de escravos. Ou seja, também no passado a noção de família variou de acordo com os diferentes grupos sociais e as diversas regiões do país. “Os escravos, homens forros ou livres, viviam de um jeito; os poderosos da elite senhorial viviam de outro. Igual mesmo só o hábito de integrarem, muitas vezes, amigos e parentes à família: os agregados” (PRIORE, 2014, p. 14).

Desta maneira, diferentes tipos de uniões, como de brancos com índias, e as de brancos, mulatos e negros, não pressupunham casamento na Igreja. As pessoas se escolhiam porque se gostavam e passavam a trabalhar juntas e a ter filhos. Apesar das medidas legais e do preconceito contra concubinatos, estes predominavam. Contudo, os filhos das uniões não sacramentadas eram considerados ilegítimos pela Igreja.

Ao longo do século XIX, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações. Com a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, o processo de independência, o crescimento da economia e a consolidação do capitalismo, houve um incremento da vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social. Em meio a todas essas mudanças surge a burguesia e uma nova mentalidade – a burguesa – “reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar o amor” (PRIORE; PINSKY, 2018, p. 223).

Nas relações da chamada família burguesa, há um sólido ambiente familiar: o lar é acolhedor, os filhos são educados e a esposa dedicada ao marido e sua companheira na vida social. A valorização da mulher está na sua boa reputação como esposa, mãe e organizadora do universo familiar.

O casamento era arranjado e os maridos eram escolhidos pelo pai, segundo critérios econômicos e sociais. O casamento era considerado um “negócio” não só porque envolvia duas pessoas, mas porque se tratava de um mecanismo presidido pelos pais. Para casar, a futura esposa teria que trazer com ela o “dote”, um conjunto de bens doados pelo pai à filha. O dote podia compreender mobiliário, louça, roupa de cama e mesa e joias. Conforme Priore (2014, p. 57), “no Brasil, entravam no dote escravos, terras e animais de criação. [...] Teoricamente, as mulheres podiam manipulá-lo, mas cabiam ao marido a gestão e o dever de restituí-lo à família em caso de divórcio”. O dote contava muito, e a ausência dele fazia ruir alianças.

A partir da segunda metade do século XIX essa visão econômica do casamento começou a mudar. Tanto a Igreja quanto o Estado reclamavam a necessidade de o “amor” do casal estar vinculado à sexualidade e à procriação. O Estado acreditava que do bom desempenho sexual dos cônjuges “dependia a saúde dos filhos, a moralidade da família e, sobretudo, o progresso populacional da nação”. A Igreja Católica, por sua vez, continuava a reafirmar o ideal de família cristã: evitar filhos era considerado desobediência e pecado (PRIORE, 2014, p. 20).

Apesar de o “amor” estar inserido nesta família, a figura do marido e do pai ainda era soberana e ali ele representava o Estado e a Igreja. A mulher continuava a ser submissa e a exercer a função de procriar e transmitir aos filhos valores morais e éticos. Enquanto as mulheres deviam aos maridos fidelidade, paciência e obediência, estes deviam às mulheres e aos filhos assistência alimentar e respeito. Desta forma, o amor entre homem e mulher deveria ser respeitoso e recatado. O amor e a paixão dentro do casamento deviam ser minimizados, pois o amor-paixão era sempre visto como algo irracional.

O sexo dentro do casamento servia apenas para procriação. O prazer carnal era repudiado pela Igreja. Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o resto do

tempo era com a “outra”. A fidelidade conjugal era sempre tarefa feminina. Era sobre a honra e a fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal. Ela era responsável pela felicidade dos cônjuges. Já a falta de fidelidade masculina era vista como um mal inevitável, que se havia de suportar.

Apesar de todas essas exigências matrimoniais, na sociedade tradicional a mulher somente possuía estatuto dentro do casamento, ou seja, ele era a única instituição que lhe permitia se realizar como ser social.

Na Corte, difundia-se a mística da vida comum – partilhar espaços, gestos, tradições e sentimentos com os “seus” constituiu-se na tônica da família. A casa humilde ou o sobrado elegante modificaram os espaços. O mobiliário da época e os utensílios domésticos refletem essas modificações e se sofisticam. Paris dominava o mundo e o Rio de Janeiro contagiava-se por imitação. A sociedade burguesa carioca se proliferava com títulos preciosos: Vestal, Sílfiide, Ulisseia. “O Catete, o bairro do bom-tom, da elegância, do espírito da aristocracia – o *faubourg Saint-Germain* do Rio de Janeiro –, tinha salões onde ecoavam canções em francês. Tudo era pretexto para reuniões e encontros” (PRIORE, 2011, p. 72).

Havia o culto pela mulher frágil, em que o homem tentava fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele era o sexo forte e nobre; ela, o sexo fraco e belo.

A mulher no casamento da sociedade brasileira da época, fortemente influenciada pela sociedade europeia, principalmente francesa, foram representadas no teatro de Martins Pena e José de Alencar de maneiras diversas e com características próprias. Cada autor a retratou conforme sua consciência e formação moral, seus propósitos e ambições culturais, literários e artísticos.

## 6 REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DA MULHER NO CASAMENTO BRASILEIRO DO SÉCULO XIX

Neste capítulo falaremos sobre a metodologia utilizada para analisar as peças teatrais *O que é o casamento?*, de José de Alencar, e *As casadas solteiras* (1845) de Martins Pena. Em seguida traremos um resumo das peças, onde ressaltamos os elementos da estrutura teatral de cada uma. Por fim, faremos uma análise aprofundada da identidade da mulher no casamento brasileiro do século XIX nas peças acima mencionadas.

### 6.1 METODOLOGIA

O presente estudo faz, por meio da pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa, uma análise das peças teatrais *O que é o casamento?* (1861), de José de Alencar, e *As casadas solteiras* (1845), de Martins Pena, acentuando as similitudes e diferenças entre elas, dentro do contexto cultural e social da época, com o objetivo de mostrar o entendimento que os autores teatrais em questão faziam do papel da mulher brasileira casada do século XIX, cada um com suas particularidades culturais, morais e éticas.

Conforme Rauen (2015, p. 531), o que se pode obter em ciências humanas são tendências e não leis determinísticas, de modo que o que se conclui não pode ser encarado como absoluto ou definitivo, porém aproximado. Sendo assim, a pesquisa qualitativa, diferentemente da pesquisa quantitativa, que é calcada em números e estatísticas, é feita a partir da interpretação e da atribuição processual e indutivamente descritiva de significados.

Na pesquisa qualitativa, a realidade é tida como o produto da construção humana (construtivismo), e é feita por indivíduos que interagem com seus mundos sociais. Ademais, ela busca entender os fenômenos sob a perspectiva dos atores social e historicamente envolvidos. Segundo Rauen (2015, p. 549),

as pesquisas qualitativas visam a compreender um fenômeno em seu sentido mais intenso. Entre suas características essenciais podem ser destacadas: a objetivação, que é o esforço metodológico do pesquisador de conter a subjetividade; a validade interna, que se fundamenta na triangulação de achados, pesquisadores, teorias e métodos; a validade externa, que se fundamenta na generalização naturalística; a confiabilidade,

que determina em que medida os dados de pesquisa são consistentes ou podem ser reproduzidos; e a ética na coleta, análise e disseminação dos achados.

Além da abordagem qualitativa, este trabalho tem como suporte a pesquisa bibliográfica monográfica, através da leitura, fichamento, análise e interpretação de informações impressas ou digitalizadas, obtíveis de livros e demais artefatos culturais, físicos ou eletrônicos. Conforme Rauen (2015, p. 170), por *pesquisa bibliográfica monográfica* define-se o “estudo que consiste em um conjunto de procedimentos que visam a responder a um problema de caráter técnico ou prático através da análise e da discussão das contribuições culturais e científicas registradas no acervo bibliográfico humano”. Desta maneira, é por meio desse tipo de investigação que o pesquisador tem contato com o que já foi publicado, além do suporte teórico de estudiosos relevantes para o tema estudado.

Considerando os pressupostos de Moisés (1984) como critério de análise, optamos pela micro e macroanálise das obras escolhidas. A análise microscópica, ou da microestrutura literária, é o olhar para as minúcias do texto. A análise macroscópica, ou da macroestrutura literária, ambiciona ver o texto como um todo. Moisés (1984) entende as microestruturas como signos que levam às macroestruturas. As análises microestruturais delineiam a análise macroestrutural. A macroanálise busca analisar em mútua correlação e de forma dinâmica os microelementos do texto, procurando vê-lo na totalidade, visando ao que está nas entrelinhas ou implícito nas microestruturas. Conforme Moisés (1984, p. 209), à semelhança do que ocorre no plano da prosa de ficção, em matéria de teatro pode-se falar em análise macroscópica, ou macroanálise, e análise microscópica, ou microanálise. A primeira se ocupa da obra como um todo, objetivando examinar-lhe a estrutura total, ao passo que a segunda investiga as estruturas menores ou secundárias.

Ainda conforme o autor, de maneira simplificada, os atos de uma peça, geralmente três, correspondem a *exposição, desenvolvimento e desenlace*, isto é, cada ato se coloca num ponto da curva dramática, e possui uma carga ético-emocional própria, diversa da dos outros atos. Essa mesma hierarquia se observa no interior das cenas e quadros. Desse modo, as cenas se alinham evolutivamente dentro do ato, e os quadros se organizam em ritmo ascendente dentro da cena, reproduzindo no plano microscópico a estrutura macroscópica da peça. Destarte, a análise dos componentes estruturais de uma peça deve acompanhar-se do exame de aspectos microestruturais.

Examinamos o conteúdo de cada cena e o seu lugar dentro do ato tendo em vista o todo das peças em estudo. Através da microanálise, analisamos os elementos intratextuais, ou seja, os elementos que constituem a narrativa, explorando o texto expressão a expressão, palavra a

palavra. Por meio da macroanálise investigamos os elementos intertextuais, que compõem o contexto e a estrutura das peças teatrais em questão; e as características que a embasam com a literatura comparada relacionada a um contexto histórico. Independentemente de se tratar do quadro, da cena ou do ato, o norte da análise é compreender sua coerência ou verossimilhança interna, visando assimilar as relações entre vida e arte.

Para fazer a análise das peças em questão, apoiamo-nos nos pressupostos da Literatura Comparada, pois, conforme Carvalhal (2006, p. 8), “a comparação, como recurso analítico e interpretativo, possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe”.

Partindo do princípio de que a obra literária não está isolada, mas faz parte de um grande sistema de correlações, a presente pesquisa não limitou o estudo da literatura às relações internas dos elementos de sua estrutura, mas integrou essa estrutura a outras e estudou suas relações recíprocas, resgatando suas ligações com a história. Segundo Carvalhal (2006, p. 74),

outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de ‘pôr em relação’, características da literatura comparada.

Desta forma, a literatura comparada se situa “entre” os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando as conexões entre eles. Esses estudos instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa, explorando a sobreposição da literatura com outros campos de conhecimento, ultrapassando, assim, fronteiras geográficas, artísticas e intelectuais.

Ainda de acordo com Carvalhal (2006, p. 87), o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras e autores. Em síntese, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários, artísticos e culturais possibilita a ampliação dos horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que, pela análise contrastiva, favorece a visão das literaturas nacionais.

Ao fazermos a análise das peças *O que é o casamento?* e *As casadas solteiras* buscamos destacar os aspectos que se encaixam com os objetivos que a pesquisa propôs, levando em consideração aquilo que é mais essencial para a nossa investigação, que é a compreensão das representações identitárias da mulher no casamento no Brasil do século XIX, como se dá a

relação entre ficção e fatos históricos na obra, averiguando como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária; e a verificação da situação da mulher em relação ao amor e à questão econômica no casamento da época.

É importante ressaltar que o teatro participa das expressões literárias na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, no entanto extrapola das suas fronteiras quando se cumpre sobre o palco. Conforme Moisés (1984, p. 203), “o teatro caracteriza-se por sua ambiguidade, por um hibridismo que se deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça”. No entanto, a análise das peças teatrais em questão converge primordialmente para aspectos literários, ou seja, encara as peças enquanto textos. Porém não podemos esquecer que o texto teatral é diferente de um conto, de um romance ou de um poema. E diferente não somente na aparência formal, como também em sua estrutura, que engloba, por exemplo, atos, cenas e quadros como seus elementos fundamentais.

Entretanto, a análise não se limita às relações internas dos elementos de sua estrutura, mas integra o discurso ficcional ao contexto histórico da época, pois assim temos a oportunidade de observar como atuam os interlocutores e as diferentes vozes que formam a *paisagem polifônica*. Desta forma, analisamos vários níveis da correlação entre linguagem, literatura e sociedade para averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária. Pois segundo Cândido (2006, p. 12-13), só podemos entender a obra “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. [...] Sabemos ainda que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto *interno*”. Sendo assim, tomando o fator social, procuramos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços culturais, ideias) ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial no texto teatral.

## 6.2 A PEÇA O QUE É O CASAMENTO?

*O que é o casamento?* foi o penúltimo texto teatral de Alencar, escrito em 1861 e encenado no Ginásio Dramático, em 1862. Nele, Alencar representava o casamento burguês carioca do século XIX, dentro de uma sociedade que se aburguesava rapidamente e tornava-se cada vez mais conservadora.

José de Alencar usava o palco para, além de divertir o público, propagar suas ideias edificantes e moralizadoras. Mediante sua dramaturgia, o autor colocava em discussão a reforma da mentalidade patriarcal para adequá-la aos “novos tempos” e sua institucionalização burguesa.

*O que é o casamento?* é dividida em quatro atos e se passa nos anos de 1859 e 1960. As personagens são: Augusto Miranda, 36 anos, político casado com Isabel, 23 anos. Clarinha, de 17 anos é prima de Isabel e mora com o casal. Henrique, 21 anos, é sobrinho de Miranda e é muito bem quisto pelo tio, frequentando sua casa com muita assiduidade. Alves, 33 anos, é negociante, solteirão convicto e amigo de longa data de Miranda. Sales, 25 anos é um conquistador amigo da família. Siqueira, 50 anos, é pai de Isabel, portanto sogro de Miranda. Iaiá é a filha de três aninhos de Miranda e Isabel. Joaquim, 45 anos é escravo da casa de Miranda, assim como Rita, 38 anos.

O primeiro ato é composto de treze cenas e tem como cenário a casa do Sr. Augusto Miranda e Dona Isabel, no Rio de Janeiro. O Sr. Henrique é sobrinho de Miranda e muito estimado pelo tio. Clarinha é prima mais nova de Isabel e, posteriormente, casa-se com Sr. Henrique.

O enredo se configura numa dupla intriga amorosa, que envolve os casais Augusto Miranda e Isabel (Bela) e Henrique e Clarinha. O clímax se dá quando, ao retornar para casa, Miranda, um político em ascensão, encontra a esposa no quarto ao fim de um encontro suspeito com um suposto amante, que foge pela janela. A esposa, por sua vez, afirma sua inocência, porém se nega a revelar a identidade do rapaz, gerando assim um intenso conflito familiar. Isabel não quer dizer o nome do cortejador, porque ele é Henrique, sobrinho estimado de Miranda. Henrique, que está apaixonado pela tia, se arrepende e, para desfazer uma possível suspeita, casa-se com Clarinha, que já o amava sem, todavia, ser correspondida. O primeiro ato finaliza quando a personagem de Miranda, ao carregar a pistola para matar a esposa e depois a si, ouve a filha do casal bater na porta e desiste do feito.

O segundo ato se divide em quatorze cenas. A partir do “flagrante”, marido e mulher passam a tratar-se friamente. Miranda ignora e despreza a esposa, que, por sua vez, sofre com o distanciamento do marido. O ato culmina quando Miranda desconfia que Iaiá não é filha dele.

O terceiro ato se passa na fazenda de Henrique e Clarinha em Petrópolis, Não aguentando mais sofrer, Isabela decide passar uns tempos na fazenda da prima.

Miranda vai visitá-la e suspeita que seu amante também esteja na fazenda. Clarinha, para fazer ciúmes em Henrique, finge que vai se encontrar com Sales, um janota que gosta de correr atrás de mulher casada. Miranda vai atrás de Isabel, achando que ela é quem iria se encontrar com Sales. Ao chegar no local Miranda ouve um tiro e Isabel cai em seus braços. E assim termina o terceiro ato.

O quarto ato é composto de dezesseis cenas. No início os casais se encontram separados por causa do mal-entendido com Sales. Sendo assim, Miranda decide se separar da mulher e fazer uma longa viagem pela Europa. Ao ficar sabendo que o marido vai abandoná-la, Isabel deseja morrer. Todavia, Miranda retorna para pegar uma carta que havia escrito para Isabel e a ouve conversando com Henrique sobre o dia em que seu marido chegou e o viu fugindo pela janela, sem conseguir identificá-lo. Ao saber de toda a verdade Miranda perdoa Isabel e pede que ela o perdoe. Isabel fica comovida com a bondade do marido e quase desmaia de felicidade.

Já que no teatro não existe a função do narrador, são as personagens que guardam a condição básica para a existência do enredo, e, portanto, da peça. Por outro lado, as personagens apenas existem em função do enredo, ou melhor, estruturam-se como tais diante de nós à medida que se desdobra a história. O conflito se dá quando Miranda pensa que sua esposa o está traindo e decide matá-la e depois tirar a própria vida, porém desiste ao ouvir a voz da filha. A partir daí, cria-se uma tensão entre os dois, que culmina na saída de Isabel de casa, com a desculpa de visitar a prima. O clímax acontece quando Miranda decide deixar Isabel e esta pensa em morrer por causa disso.

Por ser uma comédia realista, a peça tem um desfecho leve, diferentemente do melodrama romântico, que no caso de traição e ciúmes teria tido um final certamente passional.

Apesar de no teatro o tempo estar atrelado à duração do espetáculo, o tempo da encenação também é um espaço fictício. Na peça *O que é o casamento?*, o tempo é cronológico e linear, onde a sequência narrativa obedece a ordem de passado, presente e futuro. A história como já mencionado, começa em 1859 e termina em 1960 e os cenários se dividem em dois espaços: os dois primeiros atos acontecem na casa de Miranda e Isabel, no Rio de Janeiro, e o terceiro e o quarto na fazenda de Henrique, em Petrópolis. O espaço social das personagens se dá inserido no casamento burguês no Brasil do século XIX, o qual Alencar pretendia colocar em discussão.

### 6.2.1 A mulher entre as negociações e o amor no casamento burguês

A peça se inicia com uma cena em que Alves visita Miranda, amigo de velhos tempos. Logo na primeira cena a personagem Alves confessa a Miranda que já se “sente gasto” para a vida de celibatário e que, às vezes, nem sabe o que fazer de sua liberdade. Porém, quando se lembra do casamento se assusta somente com a ideia. Miranda responde dizendo que aos poucos Alves se habituará com a ideia de se casar e, quando menos pensar, já estará casado. No entanto, Alves retruca falando do casamento com desdém: ele duvida duas criaturas de gênios, ocupações e idades diversas conseguirem ser felizes juntas e considera que o casamento é um problema social que na sua opinião ainda não foi resolvido, e ele não se sente com forças de o tentar. Contrapondo a ideia de casamento de Alves Miranda, diz o seguinte:

São ideias que todos temos quando profanos. O casamento, Alves, é o que foi entre nós há algum tempo a maçonaria, de que se contavam horrores, e que no fundo não passava de uma sociedade inocente, que oferecia boa palestra, boas ceias. Há dois prejuízos muito vulgares: uns supõem que o casamento é a perpetuidade do amor, a troca sem fim de carícias e protestos; e assustam-se com razão diante da perspectiva de uma ternura de todos os dias e de todas as horas (ALENCAR, 1861, Ato I, Cena I).

O exame desta peça mostra o olhar de José de Alencar sobre o casamento e a sociedade burguesa do século XIX no Brasil. Como escreve Cândido (1975, p. 226), “como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito”.

Para Bakhtin (1981, p. 9), “a palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios”. Na peça de Alencar, observamos a palavra como arena. Por meio dos diálogos de suas personagens, o autor coloca em voga os conflitos da língua em uma sociedade em formação onde a palavra serve como indicador de pontos de vistas divergentes. Através das personagens de Alves e Miranda, Alencar mostra dois conceitos de casamento: aquele defendido pelo celibatário Alves, que vê o casamento como um problema social, o cerceamento da liberdade, o fim de sua tão almejada vida de solteiro, onde o homem precisa sacrificar sua individualidade e se dedicar todo à família; e a visão de Miranda, que defende o matrimônio e acredita que a realidade do casamento não está nem na “guerra doméstica, na luta em família”, nem na “poética transfusão de duas almas em uma só carne”. Para ele o casamento é a “paz, firmada sobre a estima e o respeito mútuo; é o repouso das paixões, e a força que nasce da união”. Embora inseridos numa cultura e pertencentes a uma mesma classe social, Alves e Miranda dão

sentidos divergentes ao casamento, para Alves o matrimônio tem uma conotação negativa enquanto no discurso de Miranda, o casamento tem um significado positivo e reflete a tradição familiar. Conforme Hall (2016, p. 21), o sentido que damos às coisas “é o que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade, de quem somos e a quem ‘pertencemos’ – e assim, ele se relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo (...)”.

Ainda tentando contestar a versão de Miranda sobre o casamento, Alves lança a seguinte pergunta: “E o tempo para amar a sua mulher e fazer a sua felicidade?”.

Miranda responde dizendo que o “amor conjugal é calmo e sério; vive pela confiança recíproca, e alimenta-se mais de recordações do que de desejos”. E dá como exemplo seu casamento. Apesar de ele e a esposa já não serem inseparáveis nos “estudos e prazeres” como foram outrora e de se verem apenas de longe em longe e trocarem rapidamente uma palavra, ou um aperto de mão, isto basta, pois ele tem a certeza de ter na esposa uma amiga dedicada: “Pois bem: perfuma essa amizade com a graça e a ternura inseparável da mulher, e terá a imagem perfeita de um casamento feliz.”

Não achando em nossa literatura um modelo, Alencar foi buscá-lo na França, pois achava que a escola mais perfeita que existia era a de Molière, aperfeiçoada por Dumas Filho. Esmerando-se nas obras de Dumas, Alencar traz para seu teatro realista o cotidiano do Rio de Janeiro, com o intuito de elevar a moral da sociedade brasileira do século XIX, introduzindo no cenário teatral o espaço social, os padrões de uma burguesia recém-formada, num novo mundo, tentando estabelecer uma nova ordem, tendo como exemplo a literatura e a sociedade europeia da época. Dentro da concepção de enunciação de Bakhtin (2003), compreendida como uma réplica do diálogo social, Alencar é o interlocutor, que, por intermédio do diálogo de suas personagens, interage com o público exprimindo a sua visão de mundo.

Misturando drama e comédia, Alencar coloca em voga na peça o casamento regido pelas normas institucionais da Igreja Católica no século XIX, trazido pelo colonizador europeu para esse novo mundo, e que correspondia aos ideais definidos no Concílio de Trento, em 1545. Nele, o casamento era indissolúvel e por isso a escolha da esposa devia ser cuidadosa, racional, colocando de lado a paixão e a atração física. O amor-paixão estava fora do casamento. Entretanto, os cônjuges deveriam ser fiéis e cumprir com seus deveres conjugais. Conforme Priore (2012, p. 30), “os casamentos iam lentamente esvaziando-se de apetites – se eles tivessem algum dia existido – para consolidar-se em uma nebulosa de sensações domésticas: o bem-querer misturando-se à elevação do espírito, à devoção e à piedade”. Com sua peça, Alencar traz à tona o modo de vida da família burguesa brasileira, tendo como exemplo a sociedade europeia.

Mediante a interação pessoal e social das personagens, o autor compartilha significados e dá sentido a seus pensamentos e ideias. Segundo Hall (2016, p. 22), o sentido é “criado sempre que nos expressamos por meio de ‘objetos culturais’, os consumimos (...); isto é, quanto nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado”.

A Cena II começa com Miranda apresentando Alves a Isabel, sua esposa. Em tom de brincadeira Miranda diz que Alves é um ingrato por desdenhar as pessoas casadas e emenda: “Queres saber o que mais o horrorizava, Bela? Era a ideia de ficar hipotecado corpo e alma à sua mulher.” A questão econômica no casamento é outro aspecto que Alencar traz à tona nesta peça. Ao usar a palavra “hipotecado”, Miranda faz alusão ao dote que o marido recebe do pai da noiva ao se casar. Teoricamente, as mulheres podiam manipulá-lo, mas cabia ao marido a gestão e o dever de restituí-lo à família em caso de divórcio. No século XIX o casamento entre famílias abastadas era tido com um negócio, um arranjo comercial. Na peça, José de Alencar se refere justamente a esse tipo de união, motivada por interesses econômicos e que tinha na concessão do dote das noivas a sua característica comercial mais nítida. A mulher era uma espécie de mercadoria, a ser negociada em tratativas pelo pai e futuro marido.

Alves pede perdão a Isabel e se justifica dizendo que Miranda estava tentando convertê-lo ao casamento. Isabel então pede que Alves não suponha as esposas tão difíceis, pois “fazer a felicidade de uma mulher é cousa que custa tão pouco, àqueles que o desejam!”.

A cena acima retrata o modelo de casamento burguês do século XIX, constituído por marido e mulher casados perante a Igreja, no qual a mulher ideal é pura, generosa e fiel. “Cabia-lhe ensinar aos filhos a educação do espírito: rezar, pronunciar o santo nome de Deus, confessar-se com regularidade, participar de missas e festas religiosas” (PRIORE, 2014, p. 11). Ainda hoje há, por parte da sociedade, a necessidade do ritual do casamento burguês para marcar a união entre duas pessoas, no qual a noiva entra na igreja vestida de branco, sendo conduzida até o altar pelo pai, que entrega a filha para o futuro marido.

Esse casamento tradicional, com papéis previamente definidos, reflete a ideia de Hall (2005), sobre o sujeito sociológico, o qual seu núcleo interior era formado na relação com outras pessoas e na mediação com valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele habitava. Segundo Hall (2005, p. 11-12), “a identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público”. Aqui fica claro que o papel da mulher era determinado de acordo com os valores e a cultura em que estava inserida. Sua identidade era unificável e estável, não havia contradições.

Ainda na Cena II Alves conta para Miranda que vai ficar por um ano em São Paulo e Minas Gerais para tentar reerguer seus negócios, que não andam bem. Miranda oferece-lhe ajuda dizendo: “Sinto que estejas em dificuldades. Lembra-te que nessas ocasiões é que servem os amigos. O meu casamento trouxe-me alguma fortuna. Far-me-ás obséquo dispondo dela.”

Na peça, Augusto representa o marido que ascendeu economicamente graças ao dote recebido pelo pai da noiva ao consumir o casamento. Ele dispõe do valor do dote e pode usá-lo da maneira que lhe aprouver.

Na Cena III, Isabel conversa com a prima Clarinha sobre uma possível ida ao teatro junto com Henrique e Augusto. Porém, Augusto ainda não chegou em casa e Isabel diz que não gosta de sair sem ele. Clarinha comenta que se forem esperar por Augusto, nunca sairão: “Então agora que lhe meteram na cabeça ser deputado! O verdadeiro é ires te habituando.”

Isabel, que se ressentia da ausência de Miranda e se sente só enquanto o marido coloca a política em primeiro plano, comenta que Clarinha realizará seu desejo se não encontrar a indiferença e o abandono. Pois é assim que Isabel se sente em relação ao marido, porém submete-se, pois sabe que este é o seu papel. No seu discurso, Isabel sinaliza o entrecruzamento da concepção do sujeito sociológico com o sujeito do Iluminismo de Hall (2005), o qual permanecia essencialmente o mesmo durante sua existência, a identidade era seu centro essencial, apesar de sofrer reflexos da cultura em que estava incorporada. Isabel tinha consciência clara de seu papel e se resignava a ele, mesmo se sentindo infeliz.

No Brasil de meados do século XIX, enquanto a esposa burguesa ficava em casa durante o dia cuidando das tarefas domésticas e da educação dos filhos, os maridos tinham por obrigação prover sua família, portanto passavam a maior parte do tempo fora de casa. Cabia à mulher e aos filhos esperar pela presença, por vezes rara, do marido e do pai e acatar as ordens do chefe da família.

Na cena, Alencar desenha o retrato da família burguesa da época, ressaltando os papéis do marido e da mulher, que tem na vida doméstica a sua área de atuação, deixando para o marido as outras preocupações, sobretudo as econômicas. Contudo, como a personagem de Isabel demonstra, nem sempre se sentem satisfeitas com o papel que precisam desempenhar. Conforme Priore (2012, p. 30), “os casamentos iam lentamente esvaziando-se de apetites – se eles tivessem algum dia existido – para consolidar-se em uma nebulosa de sensações domésticas: o bem-querer misturando-se à elevação do espírito, à devoção e à piedade”.

Na Cena VIII o pai de Isabel, Siqueira, chega em sua casa e encontra Miranda, que está de saída. Ele então comenta que Miranda já não para em casa. Isabel defende o marido

dizendo que ele tem muito o que fazer. Siqueira responde dizendo não há pior vício que a política. Isabel defende o marido dizendo que homens como Augusto precisam de uma vida agitada. Siqueira concorda, porém ressalta que as honras e as altas posições seduzem, mas fazem esquecer um tanto os amigos e até a família.

Isabel continua a defender o marido dizendo que a educação dos filhos e a felicidade doméstica não bastam para um homem de talento: “Estar sempre junto da mulher, vivendo para a sua família... Isso seria ridículo até.” Apesar de sentir a ausência do marido, a personagem de Isabel se sente conformada e resignada com o casamento que leva, no qual ela se mostra descontente, mas sabe que o marido deve ser bem-sucedido na sua profissão e sabe também que seu dever, como esposa, é acatar, sem discussão ou insatisfação, pois sua função é ser uma esposa e mãe dedicada e compreensiva. Como mostra na fala abaixo:

ISABEL (com ironia) – Nós as mulheres, sim, é a nossa obrigação! Enquanto solteiros é justo que façam sacrifícios por nós, mas depois! Não sabemos que nos amam? Não se casaram conosco? Algumas queixam-se porque ficam isoladas e tristes; mas a culpa é delas. Para que inventaram os bailes, senão para nos divertirem enquanto eles tratam dos seus negócios? Clarinha vem tomar chá (ALENCAR, 1861, Ato I, Cena VIII).

O pensamento de Isabel, embora proferido com ironia pela personagem, reflete o sistema patriarcal em que se vivia no Brasil do século XIX, no qual o homem era o sexo dominante, que dava sustento e segurança à família, e a mulher o sexo frágil, portanto precisava ser protegida. O casamento era a única instituição que lhe permitia se realizar como ser social e nele, como esposa, devia ao marido fidelidade, paciência e obediência. Segundo Priore (2014, p. 62), “criaturas opostas, homens e mulheres deveriam se unir por uma razão: constituir família. Ela focada no papel de mãe e esposa. Ele, exercendo poder sobre a mulher e fiscalizando os filhos”.

Em seu teatro, Alencar endossa essa realidade e traz lições edificantes e moralizadoras, mostrando que para que a família tenha bases sólidas é preciso que marido e esposa cumpram devidamente os papéis que lhes são atribuídos. Conforme Bakhtin (2002, p. 100), através de sua consciência criadora, o autor traz à tona diferentes discursos (aqui na peça temos os discursos de Alves, Isabel, Miranda, Clarinha e Henrique) por onde perpassam uma variedade de vozes sociais, que estão relacionadas a diferentes posicionamentos, pontos de vistas e posturas ideológicas, dando vez a um plurilinguismo social, onde “todas as palavras e formas são povoadas de intenções”. A personagem de Alves traz a voz do solteirão convicto, Isabel a da mãe zelosa e mulher submissa e resignada, Miranda a do marido protetor, porém ausente, Clarinha traz a voz da mulher apaixonada e inconformada com o casamento ‘morno’ e, por fim,

Henrique é o homem que se casou por convenção e para esquecer um grande amor. Alencar, portanto, invoca as linguagens do plurilinguismo para representar seus temas e reproduzir, através do discurso de suas personagens, seu pensamento e juízo de valor.

Na Cena XII Henrique vai até a casa de Augusto, sabendo que Isabel estaria sozinha, para declarar seu amor a ela e dizer que está indo para Montevidéu, pois está apaixonado e precisa se afastar de Isabel.

HENRIQUE – Não posso arrancar minh'alma aos pedaços e atirá-la para longe de mim. É preciso que eu a arraste comigo, Bela: e a desterre deste lugar onde cada um dos seus pensamentos é uma infâmia. Não devia ter vindo... Mas partir sem dizer-lhe uma palavra, sem dizer-lhe adeus... o último adeus (ALENCAR, 1861, Ato I, Cena XII).

Isabel pede que Henrique não vá e ouve a porta da rua bater. Sabendo que é o marido que está chegando, pede a Henrique que fique, mas ele prefere pular pela janela. Ela suplica, dizendo que este mistério poderia condená-la. Henrique se vai, mas antes diz: “A ti, a mais pura e a mais santa das mulheres!... Impossível. (Abre uma janela.) Ninguém me verá. A noite está escura e o jardim deserto.” Isabel responde: “Adeus! E esqueça-me...” Miranda entra e ouve as últimas palavras de Isabel, que enxuga uma lágrima e, voltando-se, acha-se em frente ao marido, que a arreda violentamente e corre à janela.

Na Cena XIII Miranda corre até a janela e já não vê o vulto; luta, fica perplexo entre o ímpeto de lançar-se pela janela e dirigir-se à mulher. Então começa a rir convulsivamente dizendo: “Que importa! É um homem qualquer... o instrumento da desonra! O pretexto do crime!” Isabel espanta-se e indigna-se com o jeito e as palavras de Miranda e diz que não vai se defender, pois se fosse criminosa já estaria morta de vergonha a seus pés.

Miranda pergunta várias vezes quem é o homem que pulou pela janela, porém Isabel se recusa a dizer. Miranda acha aos pés de Isabel uma rosa e julga que o suposto amante é Sales, amigo da família, que se encontrava na sua casa mais cedo naquela noite usando uma rosa igual àquela, então cobre o rosto com as mãos e soluça. Isabel olha-o com desespero e diz que é inocente. Miranda não acredita na esposa e retruca:

MIRANDA – Vi tudo, senhora!... Vi... Não cuide que a espiei. Oh não! minha confiança era cega. Mas disseram-me que se tinha recolhido incomodada, e eu abafei os meus passos para não perturbar o seu sossego! (Ri-se.) Imbecil! (MIRANDA fecha as portas, vai ao gabinete; traz um par de pistolas. ISABEL, enquanto ele sai, ajoelha.) (ALENCAR, 1861, Ato I, Cena XIII).

Enquanto Miranda recarrega as pistolas, Isabel ajoelhada clama que o crime é inútil, pois ela sabe respeitar sua honra e a do marido. Porém Miranda não dá ouvidos e aponta a arma para Isabel, que solta um grito de pavor. Neste momento Iaiá, filha pequena do casal, bate na porta chamando papai. E o ato se encerra com Miranda dizendo: “Minha filha! Ah! é preciso viver para ela... e para o mundo! Quanto a vós... morremos um para o outro.”

Ao se deparar com a possibilidade de ter sido traído, Miranda quer lavar a sua honra matando a esposa e, em seguida, se matando. Porém, interrompe o ato quando ouve o chamado da filha. Em sua fala final deixa claro que, apesar de continuarem vivos pela filha, Isabel e Miranda dali para frente estão mortos um para o outro.

A situação acima representada faz com que reflitamos sobre o ponto de vista de Alencar, por meio da personagem de Miranda, a respeito da traição feminina. No século XIX a fidelidade feminina era a “grande” virtude exigida das mulheres. O adultério feminino podia ser punido até com a morte. Já a infidelidade masculina era vista como um mal inevitável que se havia de suportar. “É sobre a honra e fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal. Ela era a responsável pela felicidade dos cônjuges” (PRIORE, 2014, p. 48).

Os amores adúlteros custavam mais caro ainda para as mulheres de elite. O marido podia matar a mulher adúltera alegando legítima “defesa da honra”. Não havia castigo maior para o homem do que ser atingido na sua probidade. Conforme Priore (2011, p. 70) descreve,

o homem ou a mulher, quando adúlteros, violavam a honra conjugal, praticando a “injúria grave”, que era razão, nas leis religiosas, para anulação do matrimônio. A quebra da fidelidade era considerada falta grave para ambos os sexos, porém colocava a mulher numa situação inferior do ponto de vista jurídico. Segundo o jurista Clóvis Beviláqua, o antigo direito português punia o adultério com a pena de morte, tanto para a mulher casada quanto para seu cúmplice, mas as infidelidades masculinas, descontinuas e transitórias, não eram consideradas atos puníveis.

Desta forma, através de suas personagens José de Alencar representa a típica sociedade burguesa brasileira do século XIX, na qual os maridos traídos podiam até matar pela sua honra. No Brasil, a lei de legítima defesa da honra vigorou até final do século passado.

As primeiras cenas do Ato II mostram que Isabel e Miranda já não se falam e vivem cada um sua vida, apesar de continuarem a morar na mesma casa. Quando precisam se comunicar, mandam recados pelos escravos serviçais da casa, que não compreendem a mudança de humor de seus senhores, pois outrora eram alegres e agora se mostram “amofinados”.

Quando finalmente Miranda se dirige a Isabel é para dizer que em sua carteira se encontra “toda a sua legítima”. Isabel diz que não entende o que o marido quer lhe dizer e pergunta o que significa isso. Miranda se explica:

MIRANDA – Quando nos... Quando seu pai me entregou, ela estava em apólices e prédios. Foi necessário vender tudo, vender pelo seu justo preço. Por isso esperei quase um ano!... Só agora acabo de recebê-la. Deus sabe quantos amargores me custou cada dia que demorei esta restituição (ALENCAR, 1861, Ato II, Cena IV).

Porém Isabel não aceita o dinheiro e diz que esta riqueza pertence ao marido e à filha. Mas Miranda responde que sabe ser verdade que uma lei lhe daria o direito à metade da quantia, se ele ainda fosse marido de Isabel, no entanto não o é mais. Por isso, diz que a riqueza é unicamente de Isabel e que ela pode dispor do dinheiro como bem entender, pois para ele e para a filha basta o seu trabalho. Com este ato Isabel entende que Miranda quer se separar dela.

ISABEL – Mas, Senhor! Quer isto dizer... que me despede?

MIRANDA – Não lhe merecia semelhante suposição! Isto quer dizer que não é minha intenção condená-la a sofrer-me. Nesta casa sabe que é Senhora; todos lhe obedecem. Como Senhora viverá nela enquanto for de sua vontade; como Senhora a deixará quando lhe aprover.

ISABEL – Senhora, é verdade!... E antes me queria escrava, do que sofrer o luxo desse generoso desprezo que me cerca de tantos cuidados... E eu não o mereço, não, Senhor!

MIRANDA – Não falemos do passado. (Apontando para a carteira) Acabo de resgatá-lo.

ISABEL – Oh! Não há razão que me faça consentir neste sacrifício.

MIRANDA – Há uma, Senhora, que a fará consentir: e é que eu não recebo esmolas de estranhos.

ISABEL – De estranhos!

MIRANDA – Se não aceita seu dote, neste caso sou eu que me vejo obrigado a deixar esta casa (ALENCAR, 1861, Ato II, Cena V).

A questão do dote e do casamento como negócio é um dos temas centrais da peça. Alencar ressalta a questão econômica e o dinheiro atravessado na garganta do casamento por amor. Uma das razões que retarda Miranda em abandonar Isabel é porque ele sente-se na obrigação de restituir o dote que recebera. Ao querer devolver o dote, o caráter de Miranda é enaltecido, já que ele mostra que não é sua intenção dar o golpe do baú e que não quer dever nada à mulher.

Além do dote, casar-se com uma moça de família influente poderia garantir ao rapaz o capital simbólico necessário para que este alcançasse uma posição de destaque na alta sociedade, abrindo-lhe a possibilidade de uma carreira política, como acontece com a personagem de Miranda.

O homem aparentemente autônomo, envolto em questões políticas e econômicas, dependia da imagem da mulher para manter sua posição social, ou seja, uma esposa que causasse uma boa impressão perante a sociedade garantia ao marido a formação de um capital social. Sendo assim, o sucesso da família também passa a depender das mulheres, “quer em

manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o *status* do grupo familiar mais e mais para cima” (PRIORE; PINSKY, 2018, p. 229).

Alencar, através do discurso de Isabel, mostra na peça que, além de causar uma boa impressão, a mulher deveria satisfazer todos os desejos e caprichos de seu marido. Ela se referia a ele como “senhor”, desvelando sua submissão. Além disso, numa das falas Isabel pergunta: “Mas, Senhor! Quer isto dizer... que me despede?”, passando a mensagem de que ela se vê como subordinada ao marido e ele tendo o poder de despedi-la, conforme a sua vontade, como se ela fosse sua empregada ou funcionária.

A representação da mulher no teatro de Alencar a respeito de sua vida social, sua submissão e resignação são mostradas de maneira tão “natural” a ponto de não precisarem de comentários, como se fizessem parte da ordem natural das coisas: os homens deveriam cuidar das questões econômicas do casamento (apesar do dote vir do pai da esposa) e a mulher aceitar sem questionamentos. A lógica por trás dessa naturalização é simples. Se as diferenças entre homens e mulheres são “culturais”, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais”, fazem parte de suas identidades, estão além da história, são fixas e permanentes. Voltamos aqui à questão do sujeito Iluminista e sociológico concebidos por Hall (2005), onde a identidade costura o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam.

Para esquecer a paixão incestuosa que tinha pela tia, a quem ele considera “um anjo de virtude”, Henrique decide casar-se com Clarinha. Porém, dedica-se muito mais às caçadas do que à esposa. Henrique, percebendo que Clarinha está desiludida com seu casamento, pede para que ela solicite a Isabel que lhe ensine como a mulher deve amar seu marido e desculpar-lhe todas as faltas (ALENCAR, 1861, Ato II, Cena X):

ISABEL – Vi, Clarinha! Vi que Henrique não é feliz. E não foi isto o que me prometteste.

CLARINHA – Que posso eu fazer, Bela? Fomos felizes nos primeiros meses. Tu sabes como ele me amava, quando nos casamos.

ISABEL – Sei e não fazes idéia do alívio que eu sentia durante a moléstia de Augusto vendo nascer esse amor.

CLARINHA – Não pensavas decerto que havia de acabar tão cedo? Henrique já não me ama, Bela.

ISABEL – Porque não queres.

CLARINHA – Sou eu que não quero?

ISABEL – Uma mulher bonita e inteligente como tu, Clarinha, que não teve a desgraça de perder a estima de seu marido, só o não obriga a amá-la, quando não quer.

CLARINHA – Gosto de te ouvir falar!... Henrique não para em casa: anda sempre em caçadas, ou passeios. Volta fático e aborrecido; tudo lhe enjoa; tudo o contraria.

ISABEL – E tu em vez de agradá-lo, e satisfazer-lhe todos os caprichos, ficas arrufada, não é?

CLARINHA – Quem pode suportar isto, Bela?

Isabel diz que para salvar seu casamento Clarinha deve realizar todas as vontades de seu marido. Ela acredita que a esposa deve deixar o sonho romântico, distante, e enfrentar a realidade do dia a dia. Além disso, Isabel crê que a garantia de felicidade doméstica e a educação dos filhos é papel da mulher. Nesse momento, a identidade de Isabel perpassa pela “representação social”, que ganha um caráter fortemente “constitutivo”, como sugere Hall (2016) que, em seu ato de representar, constitui não somente a identidade, mas a própria qualidade existencial, dentro de uma sociedade, sendo representada em seus valores e posicionamentos.

Para Isabel, apenas a filha preencherá sua solidão, e somente através dela é que conseguirá construir um novo amor pelo seu marido, agora respaldado pela estima, respeito e admiração. Apesar dos males do casamento, Isabel sente-se resignada em ser uma boa mãe e uma esposa de caráter.

ISABEL – Eu?... Oh! não o digas a ninguém! Senti os desenganos das minhas mais doces esperanças, senti morto o meu primeiro amor, e tive medo que uma afeição estranha se insinuasse em meu coração. Via fugir a pouco e pouco esse amor de que tinha vivido tanto tempo e ao qual dedicara toda a minha existência. Achava-me tão só no mundo, longe da família que eu tinha deixado, e mais longe da nova família que eu ainda não sabia compreender. Era um deserto, em que minha alma vagava sem abrigo. Oh! nunca sofras, tu, Clarinha, o que eu sofri!... Mas Deus salvou-me. Amei meu marido.

CLARINHA – Como?

ISABEL – Amando minha filha. Refugiei-me nessa afeição. Aí encontrei de novo o homem que eu tinha amado: associei-me a essa vida que outrora me parecia tão seca e tão egoísta: acompanhei-o de longe, e vi quanta generosidade e quanta delicadeza encobre a sua reserva. A minha solidão foi-se povoando: o governo da casa, os cuidados domésticos, o desejo de tornar doce e cômoda a existência daquele que se dedicava à felicidade da família, deram-me as emoções mais agradáveis e mais puras que tenho sentido. Queres que te confie uma cousa? O meu maior prazer é ler os discursos de Augusto. Não te rias! (ALENCAR, 1861, Ato II, Cena X).

Ao colocar Isabel como defensora da esposa cuidadora e zelosa da casa, da filha, e do marido, Alencar reitera sua concepção sobre a família de moral elevada, com marido e mulher agindo dentro dos mesmos preceitos sociais e da Igreja, pais respeitando filhos e sendo respeitados por eles, maridos protegendo suas mulheres e esposas cuidando da felicidade do marido e dos filhos e da paz doméstica.

A personagem de Clarinha, porém, faz um contraponto ao pensamento da prima e diz que se a felicidade doméstica “tem esse sorriso e esse rosto pálido” ela prefere não a deixar entrar em sua casa. Clarinha, ao contrário de Isabel, acredita que a paixão e o amor sonhado e cheio de emoção, sorrisos e flores devem fazer parte do casamento e se não for dessa maneira é porque não há amor. Clarinha sente-se desiluda, pois crê que Henrique não a ama mais, pois não para em casa: “anda sempre em caçadas, ou passeios. Volta fatigado e aborrecido; tudo lhe

enjoa; tudo o contraria.” Entretanto, Isabel deixa claro que o casamento mata esse primeiro amor, que dura apenas uns meses e quando muito o primeiro ano. Com o tempo a ilusão desaparece e o marido deixa de ser o herói de romance e torna-se um homem como qualquer outro. Às vezes até mais “ridículo” porque é visto de perto. Para Isabel, a mulher deve deixar de lado esse amor ilusório e acompanhar seu marido, aprendendo a conhecer a riqueza de seu caráter. Clarinha pergunta então se o marido de Isabel a tem no mesmo valor. Isabel responde que não sabe, pois nunca lhe perguntou. Clarinha então comenta indignada: “Ah! não sabes! Sentes tudo isto, dizes que uma mulher bonita e inteligente basta querer para ser amada por seu marido, e não sabes se teu marido te ama?... Pois minha rica prima, a tua história é muito bonita, mas não me agrada!” E Isabel replica: “Asseguro-te que sou mais feliz do que mereço.”

Conforme Voese (2007, p. 7), os discursos ou vozes constroem o que se poderia entender como uma *paisagem polifônica*, onde ora há harmonizações, ora radicais ruídos dissonantes. Através do diálogo das personagens Alencar coloca em confronto o pensamento de Isabel, que fala do lugar da mulher burguesa, casada, mãe, submissa ao marido, conformada com sua situação e que acredita no casamento com amor, porém um amor casto e respeitoso; e o de Clarinha, que fala do lugar de mulher casada, mais jovem, sem filhos, contestadora dos papéis vigentes da mulher e do homem no matrimônio e que crê que é preciso haver paixão para manter acesa a chama do casamento.

De acordo com Priore (2013, p. 64), “interditos sexuais, ditos e não ditos regiam a vida de milhares de mulheres. Casadas, elas passavam a pertencer ao marido, e só a ele. Deixava-se de lado todo assunto ligado a sexo”. E a tradição era passada de mãe para filha, ou no caso da peça, de prima mais velha para prima mais nova. A entrada da mulher para o mundo adulto e para a sociedade dependia de uma boa união, de um marido que lhe desse segurança e que a protegesse.

Na Cena XII do Ato II Miranda pergunta a Henrique se ele é feliz. Ele diz que a felicidade ainda não lhe chegou, porém não se sente um desgraçado. E que, apesar de todos os caminhos da sorte, ainda deseja. “Mas deseja o quê?”, questiona Miranda. “É o meu sonho. No meio dessa ventura, que lhe devo, meu tio, sinto às vezes um grande vácuo dentro d’alma: e esse vácuo vem enchê-lo o tédio e o desânimo...”, responde Henrique.

Miranda, mesmo com o seu casamento praticamente desfeito pela suspeita de traição da esposa, acredita que a coisa mais importante e séria para um homem seja sua vida em família (ALENCAR, 1861, Ato II, Cena XII):

Decerto; devemos-nos todos à pátria e à humanidade. Mas, acredita-me, a primeira ocupação e a mais séria do homem é a sua felicidade doméstica. Não há neste mundo mais sagrado sacerdócio do que seja o do pai de família; ele assemelha-se ao Criador, não somente quando reproduz a sua criatura, mas quando desses anjos (entra RITA com IAIÁ) que Deus lhe envia, ele prepara as futuras mães e os futuros cidadãos. É só depois de cumprida esta santa missão, que temos o direito de dar a outros misteres as sobras da nossa alma.

Esta fala resume o sentido da peça. Ali estão quase todos os ingredientes do casamento burguês do século XIX, inclusive seu papel cívico. A personagem de Miranda ressalta o sagrado sacerdócio do casamento e compara o pai de família ao Criador. A adoção do modelo imposto pela Igreja ajudou a construir os papéis masculinos e femininos dentro da família no imaginário social. Tal família era inteiramente subordinada à figura do pai. “Rei em casa, ali ele representava o Estado e a Igreja. Da mulher, além da submissão, esperava-se que exercesse plenamente a função de procriar e transmitir aos filhos valores morais e éticos” (PRIORE, 2013, p. 20).

No final do segundo ato Miranda desconfia que a filha do casal não seja dele e suplica a verdade a Isabel, que se desespera e pede piedade ao marido:

ISABEL – Cale-se!... não vê que me está matando?

MIRANDA – É... É minha?...

ISABEL – Eu sou pura, Senhor! Juro!

MIRANDA (respira) – Ah!... (Angustiado) Mas que vale o juramento de quem esqueceu o mais santo!... (ALENCAR, 1861, Ato II, Cena XIV)

Na cena acima, Alencar coloca em questão a paternidade de Miranda. Ao questionar Isabel sobre a possibilidade de não ser o pai da criança, Miranda põe em xeque mais uma vez a fidelidade da esposa, com o agravante de suspeitar que ela tenha tido uma filha com o amante. Conduta absolutamente vergonhosa e reprovável para uma dama de bem, casada. Porém, conforme Priore (2011, p. 57), “no céu do século XIX brilhou uma estrela. A do adultério”. A respeitabilidade foi tingida pela cor do cinismo e o exemplo veio da Corte portuguesa, instalada no Rio de Janeiro desde 1808. Carlota Joaquina, esposa do rei João VI e rainha consorte do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, era tida como traidora e adúltera. Seu comportamento chocava a sociedade da época. “À boca pequena murmurava-se sobre a rainha com o comandante das tropas navais britânicas, Sydney Smith. A ele, ela ofereceu de presente uma espada e um anel de brilhantes” (PRIORE, 2011, p. 57). Seu filho D. Pedro teve inúmeros casos e não se importava em ser discreto com a própria esposa, a princesa Leopoldina Carolina. Sua amante mais famosa foi Domitila de Castro Canto e Mello e com ela teve vários filhos bastardos. Segundo Priore (2011, p. 58), “Domitila, mãe de três filhos e acusada de adultério, tomara

uma fachada do marido, certa manhã em que voltava, às escondidas, para casa. O fato era conhecido na cidade de São Paulo e manchava o nome da família”. Segundo Bakhtin (1997, p. 363), não podemos separar a literatura do resto da cultura, pois a literatura é a representação da cultura de um povo, de uma nação, diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos entre os membros de um grupo ou sociedade. Exemplos de nossa própria história é que não faltaram para que Alencar se inspirasse ao escrever seus livros e peças teatrais.

O Ato III acontece na casa de Clarinha e Miranda em Petrópolis. Isabel está passando uns dias com a prima. Além das duas, estão também Siqueira, pai de Isabel, e Sales, a quem Miranda atribuiu a traição da esposa. Sales faz a corte a Clarinha, que aceita e retribui, com o intuito de fazer ciúmes e vingar-se da frequente ausência do marido. Isabel repreende o comportamento da prima, pois, segundo ela, uma mulher casada não deve comportar-se levemente. Além do marido, a esposa Isabel também tem voz durante a peça, e a exerce com a mesma verbosidade que o marido, enaltecendo, pelo lado feminino, as qualidades verdadeiras do “bom casamento”:

O amor que produz o ciúme e as contrariedades, Clarinha, é uma excitação, que passa deixando a fadiga, o tédio e às vezes a dúvida: o amor que vive da confiança é uma afeição calma e doce. Há ocasiões em que parece fugir; mas volta sempre pela atração irresistível das recordações puras (ALENCAR, 1861, Ato III, Cena III).

Conforme Priore (2012, p. 30), os sentimentos entre os casados deviam ser nitidamente objeto de uma “educação de sentidos”: “Os casamentos iam lentamente esvaziando-se de apetites [...] para consolidar-se em uma nebulosa de sensações domésticas: o bem-querer misturando-se à elevação do espírito, à devoção e à piedade”.

Henrique retorna para casa e Miranda vai visitar a esposa e a filha. Clarinha não dá ouvidos aos conselhos de Isabel e deixa propositadamente que Henrique veja um bilhete de Sales para ela, no qual convida-a para um encontro na cabana do jardim da casa deles. Henrique se enfurece e carrega a espingarda com o intuito de matar Sales. Miranda tenta dissuadi-lo, alegando que mesmo cometendo uma falta grave Clarinha pode ter tido seus motivos: “Não te acusa ela de teres deixado entregue às suas próprias forças sem apoio e sem proteção a virtude de uma menina inexperiente?... Responde! Se cumpriste o teu dever, cruzo os braços e calome” (ALENCAR, 1861, Ato III, Cena XI).

Henrique responde dizendo que há uma grande diferença entre um marido ausente e uma mulher traidora. Miranda não desiste e continua argumentando (ALENCAR, 1861, Ato III, Cena XI):

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

Henrique não se convence e Miranda segue dando o próprio exemplo que diz, na verdade, ter acontecido com um amigo (ALENCAR, 1861, Ato III, Cena XI):

MIRANDA (idem) – Chorou a sua felicidade perdida. Agarrou uma arma como agora fizeste... Uma menina... sua filha, balbuciou seu nome, e salvou-os a ambos!... Salvou-os da morte, mas que vida, Henrique! A sociedade, a reputação impôs a estas duas criaturas um suplício horrível! Viveram no mesmo teto, odiando-se ou desprezando-se. (Anima-se) Desprezando-se? Não!... Porque o marido amava a mulher culpada! E como nunca a amara... Amor odiento, paixão vergonhosa, que o rebaixava aos seus próprios olhos. Que tortura, Henrique!

No final acaba se entregando ao dizer que muitas vezes ao ter insultado Isabel vilmente, esteve quase lançando-se a seus pés e pedindo-lhe perdão.

Alencar usa do diálogo entre Henrique e Miranda para que a personagem de Miranda possa externar seus sentimentos e arrependimento em relação ao seu comportamento com a esposa e também para que Henrique desconfie que Miranda sabe sobre a história entre Isabel e ele. Assim, através do discurso das personagens, sentimos em Alencar uma diferença de disposições e comportamentos, criando situações dramaticamente contraditórias, elemento permanente na condição humana, que é a essência do seu processo narrativo. Para Hall (2005, p. 13), a identidade é definida historicamente e não biologicamente: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

Sendo assim, o autor usa da naturalidade do diálogo das personagens na construção da ação dramática, expondo as regras morais de uma sociedade conservadora, onde o que parece não é, e o que se mostra muitas vezes é o contrário do que se pensa ou sente. Aparentemente marido e esposa se gostam e se querem bem, porém o marido a ignora e a maltrata e ela “aceita” essa condição para permanecer ao lado do “ser amado”, pois prefere ser desonrada e ofendida a se separar do marido.

Na sequência da cena, Miranda segue Henrique, que vai em direção à cabana no jardim. Henrique dá um tiro e, ao ouvir, Clarinha sai correndo da cabana. Ao chegar lá, Miranda depara-se com Isabel e pensa que ela é quem o estava traindo com Sales e que está acobertando o amante. A situação fica mal resolvida e todos voltam para casa sem se falar.

Miranda desconfia da traição de Isabel mais do que nunca e a martiriza por isso. Ele não entende por que ela oculta o nome do sujeito que fugiu pela janela, já que nega ser o Sales e se diz inocente. No entanto, Isabel pede que não exija tal confissão, que Miranda nunca ouvirá tal nome sair de sua boca. Diz que prefere morrer sendo julgada por Miranda como culpada a defender-se por tal preço.

Miranda então chega à conclusão que Isabel não quer dizer o nome do suposto amante porque o ama.

MIRANDA – Então?... Esse outro... Verdadeiro, cujo nome oculta... Esse... a Senhora ama-o?

ISABEL – Eu?...

MIRANDA – Não acaba de confessá-lo?

ISABEL – Eu, Senhor! Tenho eu mais o direito de amar alguém? Meu amor não seria um insulto para o único homem que mo poderia inspirar?... Amo minha filha, é verdade! Única afeição para que a mulher, a mais vil, nunca se torna indigna (ALENCAR, 1861, Ato IV, Cena III).

Apesar de todas as súplicas de Isabel, Miranda decide separar-se dela, indo fazer uma viagem para a Europa. Porém, diz-lhe que não se preocupe, pois sua reputação não será abalada. Pois, segundo Miranda, uma senhora precisa sempre de sua reputação; quando não seja para si ou para o seu marido, será para sua família, para sua filha. “Fique descansada, porém eu preciso fazer uma viagem à Europa; a Senhora não pode naturalmente acompanhar-me por causa de sua filha; fica em sua casa, ou na fazenda com seu pai...” (ALENCAR, 1861, Ato IV, Cena XII).

Isabel chora desesperadamente. Henrique, vendo-a chorar, diz-lhe que está desconfiado de que seu tio o viu pular a janela naquele dia e que ele precisa saber que o suposto amante é ele. Isabel não pode continuar guardando esse segredo (ALENCAR, 1861, Ato IV, Cena XIV).

HENRIQUE – Então, porque eu cometi uma imprudência fugindo pela vergonha de me achar em face de meu tio, sua mulher, um anjo de virtude, há de sofrer semelhante tortura?... E eu a causa dessa desgraça, cuida que consentirei nela? Nunca!

A dúvida de Miranda vai cerceando a vida de Isabel, até que no final do quarto e último ato ela está realmente sem vontade de viver. Mesmo assim, Isabel se recusa a dizer o nome do suposto amante fugitivo, pois sabe o quanto isso magoaria o marido. Ela prefere sofrer sozinha.

Se conhecesse como eu o caráter de seu tio!... Quantas vezes não estive a ponto de cair aos pés de Augusto e confessar-lhe tudo!... Porque, deixe dizer-lhe, Henrique, depois que meu marido me despreza, é que eu senti toda a força do amor que eu lhe tinha. Esse mesmo desprezo com que ele me esmagava vinha cheio de tanta nobreza, de tanta paixão, que o revelavam a meus olhos bem diferente daquele que eu via através da indiferença e do abandono. Nunca amei meu marido com tanto respeito e admiração, como nesse ano que se acaba de passar!... É verdade!... E quando ele estava possuído da idéia de que eu amava outro homem... Meu Deus! Não teria coragem de resistir, se não me lembrasse... (ALENCAR, 1861, Ato IV, Cena XIV).

Entretanto, Miranda, ao voltar para pegar uma carta esquecida, ouve a conversa entre Isabel e Henrique e, cingindo com um braço a cintura de Isabel, pergunta se ela o perdoará um dia. Isabel quase desmaia e Miranda fica aflito e beija-a na fronte. Clarinha pergunta a Isabel o que tem e ela responde: “Não sei... A felicidade!...”

A comédia realista de Alencar é uma peça séria, muito próxima do drama, mas, embora tratada dramaticamente, ou pseudodramaticamente, ela sempre acabará bem, com todas as personagens realizadas e felizes. Para alcançar o intelecto e a sensibilidade do espectador, o autor utiliza uma linguagem delicada e elegante, incorporando nos diálogos jogos de palavras e ironias.

A questão do casamento-amor-dinheiro, presente na peça de Alencar *O que é o casamento?* e representada não só por meio dos diálogos das personagens, como também pelos seus gestos e expressões, simboliza o pensamento e o conceito da sociedade burguesa brasileira do século XIX, em que o casamento era um “negócio” em que até poderia existir o “amor”, porém um amor respeitoso e recatado. Da mulher esperava-se a submissão e a criação dos filhos, transmitindo a eles os valores morais e éticos. Ao homem cabia o sustento da família e amar sua esposa com ternura, respeitando a sua “fragilidade”. A família era subordinada à figura do marido e do pai. Cabia à mulher e aos filhos obedecer às ordens do chefe de família. Já os maridos deviam às mulheres e aos filhos assistência alimentar e respeito. A mulher deveria ser respeitada pelo seu recato e honestidade. Era seu papel ser boa dona de casa, zelar pelo seu casamento e pela família, dedicando-se ao marido e à educação dos filhos. Era sobre a honra, perenidade e fidelidade da esposa que repousava a felicidade do casal. A fidelidade feminina era a grande virtude exigida das mulheres. A traição da esposa poderia ser punida até com a

morte. O casamento era uma questão econômica, uma mulher que não possuísse um bom dote era preterida pelos noivos na escolha de se casar.

Adaptando o modelo da comédia realista francesa de Alexandre Dumas Filho, Alencar nacionalizou seu discurso teatral, trazendo para o palco as questões acima mencionadas sobre o casamento burguês brasileiro do século XIX. Por intermédio do personagem de Augusto Miranda, Alencar deu voz ao marido, que ao suspeitar que sua esposa o está traindo, num primeiro momento pensa em matá-la e, em seguida, se matar. Porém, ao desistir da ideia, passa a menosprezá-la e puni-la com sua indiferença. A esposa, por sua vez, apesar de sofrer enormemente, prefere calar-se do que dizer que o “suposto amante” é o sobrinho de seu marido. Isabel sente-se humilhada e abandonada, mas defende seu matrimônio a todo custo pois, apesar de seus males, o casamento ainda é a única opção para uma mulher direita e recatada ser feliz. Ela acredita que a felicidade do matrimônio está na aceitação pela esposa de que o casamento não é um “sonho romântico”, mas sim deve estar calcado no respeito, na dedicação e na compreensão da esposa em relação a seu marido.

Na peça, Isabel é tão protagonista quanto Miranda, mas sua personagem endossa o discurso do marido, de que a mulher é responsável pela felicidade do casamento. Clarinha, sobrinha de Isabel, se desencanta com seu casamento, pois o marido está sempre fora caçando e não a ama mais como quando se casaram. Isabel tenta convencê-la de que uma esposa inteligente deve relevar as faltas do marido e fazer-lhe todas as vontades. Clarinha tem na peça a função de fazer um contraponto à visão de Isabel sobre o casamento. Para ela, no casamento deve haver paixão e o marido deve estar presente ao lado de sua mulher e fazer suas vontades para vê-la feliz. Henrique, por sua vez, ao querer lavar sua honra diante da suposta traição de Clarinha, faz Miranda refletir sobre suas próprias atitudes em relação à esposa. Aqui já podemos perceber elementos de uma identidade não muito centralizada, especialmente se pensarmos nas personagens de Isabel e Clarinha como parte constituinte da mulher do século XIX e suas contradições. A tradição, estruturada por práticas sociais recorrentes, é questionada. A personagem de Clarinha representa a modernidade, onde as mudanças são constantemente examinadas e renovadas, construindo novos significados.

Seguindo os moldes de Dumas Filho, Alencar mostra em sua peça a preocupação com a integridade da família, sua moral e a integração do indivíduo nos quadros estáveis da sociedade burguesa da época, ressaltando o papel educativo e utilitarista da arte. A comédia realista transformava-se assim em peça de tese, chamando os escritores e o público à polêmica social. Trazendo essas diferentes vozes para o palco, Alencar coloca em cena o contexto social

da época, tentando compreender o plurilinguismo social que permeava a sociedade burguesa do século XIX.

Além de falar sobre o tema do amor no casamento, Alencar traz à tona a questão do dote dado ao noivo pelo pai da noiva. Na peça o personagem Miranda, apesar de querer se separar da esposa, não tem dinheiro para devolver a ela o dote. Isabel, então, mediante uma doação que faz a um amigo de Miranda, o redime de devolver a ela o dote. Ele aceita a solução de bom grado.

Ao final da peça, ao ouvir uma conversa de Isabel e Henrique, Miranda perdoa a mulher e os dois voltam a ter um casamento baseado no amor recatado e no respeito que têm um pelo outro. Portanto, na peça de Alencar, o dote não se mostra o principal motivo da união conjugal, prevalecendo o amor do casal. Sendo assim, José de Alencar representa na peça *O que é o casamento?* os valores conservadores da ética moral cristã, atentando para a sacralidade do matrimônio na vigência de um amor casto e respeitoso, sem sexo, guiado pela perspectiva moralista da Igreja Católica Apostólica Romana.

### 6.3 A PEÇA AS CASADAS SOLTEIRAS

*As casadas solteiras* é uma comédia de costumes em três atos escrita por Martins Pena em 1845. As personagens são: Bolingbrot, negociante e Inglês, que vem morar no Brasil e se torna sócio de John, também estrangeiro, porém crescido no país. Clarisse e Virgínia são moças casadoiras, filhas de Narciso e apaixonas por John e Bolingbrot. Jeremias é amigo da família de Narciso e também conhece John, por ter estudado com ele na adolescência. Henriqueta é esposa de Jeremias.

O primeiro ato é composto de dezesseis cenas e o cenário é a Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro. Jeremias está passeando entre as barracas da Festa de São Roque quando encontra John, um amigo da escola, filho de inglês, e seu sócio Mister Bolingbrot, vindo há dois anos da Inglaterra. Eles têm uma sociedade numa casa de consignação na Bahia e estão há quinze dias no Rio de Janeiro a negócios. O motivo que os leva até a festa é o encontro que marcaram com as irmãs Clarisse e Virgínia. Dois dias antes os amigos tinham pedido a mão das irmãs ao pai, que negou dizendo não ter criado as filhas para se casarem com ingleses.

Enquanto conversam, Jeremias conta que veio à festa escondido de sua mulher e está com medo de que ela o encontre, pois “é pior que o diabo”. Os ingleses avistam as irmãs e as apresentam para Jeremias, mas eles já se conhecem, uma vez que elas são filhas de Narciso, seu vizinho. Os ingleses, então, contam que estão na festa para roubá-las, já que o pai não concedeu suas mãos em casamento, e pede para que o amigo fique de olho em Narciso enquanto eles se encontram com suas “amadas”. Jeremias concorda. No entanto, abandona o posto e sai correndo ao avistar sua esposa, deixando o caminho livre para que Narciso encontre suas filhas. O conflito da história se estabelece na hora em que o pai toma as moças pelos braços e sai levando as duas, sem dar tempo para que os ingleses contem para as irmãs de seu plano.

Jeremias, para desculpar-se, dá a ideia de John se vestir de mágico para conseguir falar com Virgínia, sem que o pai os veja. John, então, consegue marcar um encontro com as irmãs. Aproveitando a distração do pai com os fogos, as moças conseguem fugir com os ingleses, chegando ao clímax da história.

O desfecho se dá quando Henriqueta, esposa de Jeremias, consegue encontrá-lo em meio à confusão e dá-lhe uma bofetada que o atira ao chão. Jeremias levanta-se apressado e começa a correr. E assim termina o primeiro ato.

O segundo ato é composto por onze cenas e o enredo se passa na Bahia. Virgínia e Clarisse reclamam que em menos de dois meses de casamento os maridos, que pareciam tão submissos e respeitosos no Rio de Janeiro, tratam-nas mal e com desprezo, como se fossem escravas de suas vontades. Proíbem-nas de sair de casa, enquanto passam a maior parte do tempo nos “bailes, *public-houses* e teatros, divertindo-se e bebendo grogue...”. As irmãs estão muito infelizes e veem esta situação como um castigo por terem fugido da casa do pai.

Jeremias, para fugir da esposa, vende seus bens, empresta dinheiro a juros e vai morar na Bahia, porém Henriqueta, ao descobrir seu paradeiro, vai atrás dele. Ao chegar à cidade, Henriqueta se encontra com Virgínia e Clarisse e as duas contam a ela os maus-tratos que estão sofrendo dos maridos. Henriqueta fica compadecida com as confidências das irmãs e revela a elas sobre os boatos que estavam correndo no Rio de Janeiro de que as duas não eram legitimamente casadas. Como as irmãs eram católicas e se casaram na Igreja dos maridos, que eram protestantes, apenas John e Bolingbrok eram considerados casados. À vista disso, elas não eram mais que amantes de seus supostos maridos. A história culmina quando, ao saberem de sua verdadeira condição, as duas se indignam e decidem fugir. Henriqueta promete ajudá-las desde que as irmãs convençam Jeremias de acompanhar-lhe.

Jeremias, ao ver a esposa, a desconjura e diz que jamais voltará para ela. Todavia, recebe uma carta dizendo que o negociante a quem ele tinha emprestado o resto de sua fortuna

havia falido. Ao se ver pobre, Jeremias pede que Henriqueta não o abandone. Ela diz que não o amava pelo dinheiro e que a vida junto dele será para ela o paraíso. Assim sendo, Jeremias, Henriqueta, Virgínia e Clarisse partem de volta para o Rio de Janeiro e termina o segundo ato.

O cenário do terceiro ato, que possui doze cenas, volta a ser a cidade do Rio de Janeiro. O pai recebe suas filhas de braços abertos e lhes apresenta a procuração para a anulação do casamento. As duas assinam, porém ainda nutrem uma pequena esperança de voltarem com os maridos. O pai, porém, quer casá-las novamente com seu amigo Serapião e o vizinho Pantaleão, a quem considera pessoas dignas.

Ao saber que os maridos estão no Rio de Janeiro, Virgínia e Clarisse os convidam para jantar, com a intenção de pregar-lhes uma peça. Virgínia pede ao marido que vá à confeitaria comprar empadas e pão de ló. Os dois ingleses então se prontificam a comprar o que elas quiserem. Ao saírem, as duas caem na gargalhada e acham maravilhoso que os maridos, “orgulhosos como são”, se submetam às suas vontades.

Enquanto os ingleses estavam fora, Jeremias, que agora era “procurador de causas”, chega dizendo que estava com a procuração da anulação do casamento e que havia vindo para saber se de fato elas queriam que ele levasse o processo adiante. Virgínia e Clarisse decidem, então, não levar a anulação adiante. No entanto, antes querem se vingar e fazer com que eles se curvem à vontade delas. Os dois acatam pacientemente suas ordens, enquanto elas se divertem às suas custas. Não obstante, o pai aparece de surpresa para jantar e traz junto com ele Serapião e Pantaleão. Quando percebem que o pai está chegando, as irmãs pedem, propositadamente, que os maridos se escondam dentro de umas pipas cheias de tintas. Os dois obedecem. Entretanto, ao ver que os amigos do pai estão cortejando suas mulheres, John e Bolingbrot saem das pipas, inteiramente tingidos, e partem para cima deles armando a maior confusão.

Ao fim, John e Bolingbrot confessam amar Clarisse e Virgínia, que professam a reciprocidade desse amor. Os ingleses, satisfeitos com Jeremias por ter rasgado a anulação do casamento, o declaram seu novo sócio nos negócios. Narciso, mesmo contrariado, aceita que as filhas voltem para os maridos, desde que se casando devidamente na Igreja católica. E assim John e Virgínia, Bolingbrot e Clarisse, Jeremias e Henriqueta gritam que felizes serão.

Assim como na peça *O que é o casamento?*, o tempo de *As casadas solteiras* é cronológico, seguindo a linearidade dos acontecimentos. O enredo, apesar de muitas vezes parecer irreverente, é verossímil, pois cada fato tem uma causa e desencadeia uma sequência. Como falado anteriormente, os lugares onde se realizam as ações são a Ilha de Paquetá, no primeiro ato, a Bahia, no segundo, e o Rio de Janeiro no terceiro. O ambiente social, onde constitui o contexto da peça, é a classe média carioca de meados do século XIX, com seus

costumes e traços morais. No entanto, Pena traz o ridículo e a alegria às últimas consequências, configurando a farsa.

Sem a presença do narrador, a peça conta sua história através das falas e ações das personagens, fazendo parecer verdadeiro o verossímil. O humor resulta do próprio diálogo das personagens, que se utilizam do cômico e da pilhéria, algumas vezes do *nonsense* (o quase absurdo), para fazer uma sátira velada à situação da mulher no casamento da época.

### 6.3.1 A mulher entre a ousadia e a tradição

O primeiro ato de *As casadas solteiras* acontece no parque de São Roque, em Paquetá, Rio de Janeiro, durante a tradicional festa de São Roque. A festa, de cunho religioso, aconteceu pela primeira vez no início do século XIX, quando D. João VI esteve na ilha de Paquetá para fazer uma promessa a São Roque, santo de sua devoção, e encontrou um grupo de fiéis discutindo sobre como poderiam angariar fundos para fazer melhoramentos na Capela São Roque. Por essa razão, instituiu um Decreto Real pelo qual, todos os anos, naquela mesma data, deveria ser realizada uma quermesse cuja renda reverteria sempre para as benfeitorias necessárias para a preservação da capelinha do seu santo protetor. Desde então, a festa de São Roque acontece sempre na semana de 16 de agosto. No século XIX, “a festa era uma das principais atrações populares do Rio de Janeiro, com afluência de centenas de barcos e de faluas embandeiradas e garridamente engalanadas com flores e folhagens, fazendo afluir gente dos lugares mais distantes” (CARDOSO, 2007).

É neste cenário que acontece o encontro das irmãs Clarisse e Virgínia com os amigos John e seu sócio Mister Bolingbrok. Os dois estavam passando alguns dias no Rio de Janeiro a negócios, onde conheceram as duas irmãs, se apaixonaram e pediram ao pai suas mãos em casamento. Contudo, o pai negou dizendo não ter criado as filhas para se casarem com ingleses. Diante da negação do pai, os amigos combinaram um encontro às escondidas com as pretendentes na festa de São Roque. Ao descer da balsa os ingleses começam a procurar pelas duas (PENA, 1845, Ato I, Cena I):

BOLINGBROK – Oh, God! Encontre nosses beles... Mim fica contente se encontre nosses beles. Oh, God!

JOHN – Já vejo, meu caro Bolingbrok, que estás completamente subjugado. Admira-me! Um homem como sois, tão frio e compassado...

BOLINGBROK – Oh, non, my dear! Este é um error muito... fundo... muito oco... non, non! Muito profundo... yes... muito profundo. Minha peito é uma volcão, uma barril de pólvora... Faltava só a fásca. Miss Clarisse é fásca, e minha peito fez, fez, fez bum!

JOHN – Explosão.

BOLINGBROK – Yes, yes! Explosão! Mim está incêndio.

JOHN – Podias ter-te atirado ao mar.

BOLINGBROK – Oh, non, non! Mar non! Primeiro quero casa com my Clarisse, senão eu mata a mim.

JOHN – Devagar com isso, homem, e entendamo-nos.

BOLINGBROK – Oh, God!

JOHN – Há dois anos que chegaste de Inglaterra e estabeleceste, na Bahia, uma casa de consignaçon, de sociedade comigo. Temos sido felizes.

BOLINGBROK – Yes!

JOHN – Negócios de nossa casa obrigaram-nos a fazer uma viagem ao Rio de Janeiro. Há quinze dias que chegamos...

BOLINGBROK – Yes!

JOHN – E há oito que nossos negócios estão concluídos, e estaríamos já de volta, se não fosse o amor que nos prende.

BOLINGBROK – Oh, my Clarisse, my Clarisse!

JOHN – Por um feliz acaso, que servirá para mais estreitar nossa sociedade, amamos a duas irmãs.

BOLINGBROK – Oh, duas anjos, John! Duas anjos irmãos...

JOHN – Antes de ontem fomos, pessoalmente, pedi-las ao pai, que teve o desaforo de negar o seu consentimento, dizendo que não criou suas filhas para casá-las com ingleses.

BOLINGBROK – Oh, goddam! Atrevida!

JOHN – Mas deixa-o. Estamos de inteligência com elas, e hoje nos há de ele pagar.

BOLINGBROK – Oh, yes! Paga, atrevida, paga!

Martins Pena, assim como José de Alencar, apresenta uma nova mentalidade no cenário do Brasil no início do século: a burguesa. Esta desenha-se baseada numa moralidade rígida e na construção de novos conceitos da vida familiar, onde o matrimônio era, sobretudo, um ato social de grande importância. Havia um enorme cuidado na manutenção de grupos do mesmo nível econômico e social. Pena, que tinha apenas a pretensão de fazer rir, mediante sua linguagem teatral faz um resgate histórico desta sociedade, que expressava sua visão de mundo através de diferentes vozes sociais.

As personagens Clarisse e Virgínia representavam as jovens solteiras, que eram extremamente vigiadas e jamais podiam sair de casa desacompanhadas ou sem o consentimento do pai. Não somente o pai vigiava seus passos, como também eram submetidas aos olhares atentos da sociedade. Sair, somente para ir à missa. Conforme Priore (2013, p. 19), “maridos eram escolhidos pelo pais, segundo critérios econômicos e sociais”. Saber que a escolha do cônjuge caberia ao pai e não aos enamorados não os impedia, entretanto, de encontrar oportunidades para aproximações mais intensas. Como não havia bailes públicos, uma opção eram as festas religiosas, como a descrita na peça.

Na Cena III, ao procurar pelas irmãs, John topa com o antigo amigo de colégio Jeremias, que veio aproveitar a festa escondido da esposa.

JOHN – Está o mesmo Jeremias; sempre alegre e folgazão.

JEREMIAS – Alegre, John? Não. Já te não lembras que estou casado?

JOHN – E isto te entristece?

JEREMIAS – Como não imaginas.

JOHN – Onde está tua mulher?

JEREMIAS – Eu sei lá?

JOHN – Oh, excelente marido!

JEREMIAS – Soube ontem que hoje era festa de São Roque. De manhã muito cedo meti-me na barca e safei-me sem dizer nada. Que queres? Não posso resistir a uma festa.

JOHN – E deixaste tua mulher só?

JEREMIAS – Tomara eu também que ela me deixasse só. O que eu estou a temer é que ela arrebente por aqui mais minutos, menos minutos... É muito capaz disso! John, Deus te livre de uma mulher como a minha (PENA, 1845, Ato I, Cena III).

Enquanto os ingleses querem se casar, Jeremias foge da mulher, pois diz que ela “é pior que o diabo”. Por intermédio da personagem de Jeremias, Pena, de maneira cômica, zomba do casamento e mostra uma sociedade hipócrita, onde o homem casado foge da mulher, enquanto a mulher só poderia se realizar socialmente estando casada.

Outro ponto explorado por Pena é a aversão dos brasileiros pelos estrangeiros, tidos como mulherengos e aproveitadores, como fica evidente na atitude do pai das moças, negando a mão das filhas aos ingleses; e como podemos ver na fala de Jeremias (PENA, 1845, Ato I, Cena III): “Quem serão estes dois? (Aproximando-se deles.) Parecem-me ingleses... Há de ser, há de ser... É fazenda que não falta por cá. Não gostam do Brasil, Brésil non preste! Mas sempre vão chegando para lhe ganharem o dinheiro...”

Zombando do jeito engraçado de os estrangeiros falarem, misturando o inglês com o português, Jeremias expõe, através do seu discurso, o pensamento superior dos ingleses em relação aos brasileiros, querendo apenas tirar proveito.

Por meio da fala de Bolingbrok, Pena também expõe a aversão dos ingleses aos brasileiros, chamando-os de “piratas”. Mas Bolingbrok deixa claro para Clarisse que a repulsa é apenas em relação às “brasileiras machos”, porém “as brasileiras, mulheres, yes... Esta é bela... é doce como *sugar*...”

Na Cena IV, John conta para Jeremias que estão na festa com o intuito de roubar as irmãs e pede ajuda para Jeremias, que se prontifica a cooperar desde que eles garantam que se casarão com elas (PENA, 1845, Ato I, Cena IV):

JOHN – Jeremias, espero que tu não nos trairás. Estas meninas devem ser nossas esposas... E como o pai não consente em nosso casamento, aqui estamos para roubá-las, e as roubaremos.

JEREMIAS – Olá! Isto vai à inglesa... Dito e feito...

JOHN – Podemos contar com a tua cooperação?

JEREMIAS – Vocês casar-se-ão com elas?

JOHN – Juramos!

BOLINGBROK – Yes! Jura!

JEREMIAS – Conta comigo. Tenho cá minhas quizílias particulares com o pai, e boa é a ocasião para vingar-me. Que queres de mim?

JOHN – Vai-te pôr de vigia para que ele não nos surpreenda.

JEREMIAS – Pronto! Dona Virgínia, Dona Clarisse, adeusinho. (À parte.) Ah, meu velhinho, tu agora me pagarás o nome de extravagante que sempre me dás... (Sai pela direita.)

Os ingleses finalmente encontram as irmãs e se declaram para elas. Porém, o pai as localiza e as toma pelo braço. Entre trapalhadas e quiproquós, o ingleses conseguem despistar o pai e se reencontrar com as irmãs, que aceitam ser roubadas por eles (PENA, 1845, Ato I, Cena XV):

VIRGÍNIA – John!

CLARISSE, ao mesmo tempo – Bolingbrok!

JOHN, indo ao encontro de Virgínia – Minha Virgínia!

BOLINGBROK, indo ao encontro de Clarisse – My Clarisse!

VIRGÍNIA – Lá ficou entretido com o fogo!

JOHN – A falua está perto daqui; vamos...

VIRGÍNIA – A ti me entrego.

BOLINGBROK – My dear, let us go... (Saem pelo fundo à esquerda.)

O primeiro ato termina de maneira hilária quando Henriqueta, esposa de Jeremias o encontra e dá nele uma grande bofetada que o derruba no chão. Jeremias levanta-se apressadamente e sai correndo para o fundo, Henriqueta o segue e os dois saem de cena.

Buscando a gargalhada do espectador, sem a menor pretensão de moralizar, doutrinar ou mesmo se aprofundar em qualquer questão social, Pena retrata na peça o Brasil de sua época, em que os pais burgueses não queriam saber de casar suas filhas com moços que não fossem iguais étnica, social ou economicamente. Conforme Hall (2016, p. 23), “membros da mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante”. Como podemos perceber na fala dos Ingleses em contraponto com a do pai das moças, a ruptura entre eles perpassa não apenas pela questão linguística, como também pela questão cultural. Eles não compartilham do mesmo “código cultural”. Os Ingleses não são capazes de entender o modo de vida dos brasileiros e vice-versa. O sentido dos diálogos é sempre parcialmente compreendido, sempre uma troca desigual.

O pai de Clarisse e Virgínia não aceitava o namoro das filhas com os Ingleses, pois os consideravam pretenciosos e enganadores. No século XIX, o namoro não aprovado pelos pais encorajava o rapto da moça pelo pretendente. O rapto era consentido pela moça sob promessa de casamento da parte do raptor. De acordo com Freyre (2013, p. 153), “as filhas, porém [...], deixando-se raptar por donjuans plebeus ou de cor, perturbaram consideravelmente, desde os começos do século XIX, o critério patriarcal e endogâmico de casamento”. Talvez estimuladas pela literatura romântica da época, as moças não mais se sujeitavam à escolha do marido pela família e fugiam romanticamente com os namorados. Freyre conta que essas fugas de novela marcam o declínio da família patriarcal e o início da família romântica. Nela, a mulher começava a fazer valer sua predileção sexual ou sentimental.

Na primeira cena do Ato II Virgínia e Clarisse reclamam que em pouco tempo de casamento seus maridos, que antes pareciam tão respeitosos e submissos, agora as tratam mal e com desprezo. Elas veem o jeito com que os maridos as tratam como um castigo por terem fugido da casa do pai:

VIRGÍNIA, entrando pela direita – Isto é um horror!  
 CLARISSE, acompanhando-a – É uma infâmia!  
 VIRGÍNIA – Tratar-nos assim, a nós suas legítimas mulheres? E então, Clarisse?  
 CLARISSE – E tu, que me dizes, Virgínia?  
 VIRGÍNIA – Quem podia prever tudo isto?  
 CLARISSE – Pareciam tão submissos e respeitosos, lá no Rio de Janeiro! Que mudança!  
 VIRGÍNIA – E casai-vos por inclinação...  
 CLARISSE – Este é o nosso castigo, minha cara irmã. Fugimos de casa de nosso pai... Por mais que me queira persuadir, foi um mau passo que demos.  
 VIRGÍNIA – Quem poderia prever que eles fossem ingratos? Pareciam-nos tão sinceros e mantes...

Clarisse, mais resignada, se prontifica a fazer o chá para os maridos, que estão chegando. Porém, Virgínia recusa-se a ser tratada como escrava: “Não sou sua escrava; não faço mais nada, não quero! (Batendo o pé.)”

Segundo Priore (2012, p. 57), “concubinatos e ligações consensuais não eram apenas doce e protetor nicho de estabilidade. [...] Eles eram também aquele das incandescências de todos os incêndios. Teatro de paixões, mas também de tragédias”. A violência nas relações conjugais existia em alto nível. Não apenas violência física, como surras e açoites, mas a violência do abandono, do desprezo e do malquerer (PRIORE, 2011, p. 65).

Mediante o conflito entre os casais, o autor faz emergir de forma cômica uma sociedade ainda nova, de hábitos miscigenados e cheia de vícios. Os estrangeiros se acham superiores a suas esposas brasileiras e as tratam desrespeitosamente e com desdém. E elas, de maneira

supersticiosa, acreditam que o mau agouro no casamento se deve ao fato de terem se deixado raptar pelos maridos.

Além de tratarem mal suas esposas, John e Bolingbrok não as deixam sair de casa (PENA, 1845, Ato II, Cena VI):

CLARISSE – Queríamos hoje ir... Dize, Virgínia.  
 VIRGÍNIA – Ir ao teatro. Sim?  
 JOHN – Não pode ser. (Apartando-se dela.)  
 BOLINGBROK – Non, non pode! (Apartando-se dela.)  
 VIRGÍNIA – Ah, então não consente?  
 JOHN – Não é possível.  
 CLARISSE – Recusa?  
 BOLINGBROK – No, non recusa... Permite a vós a permissão de não ir ao teatro...  
 VIRGÍNIA – Assim morreremos neste insuportável cativoiro!  
 JOHN – Virgínia!  
 CLARISSE – Isto é indigno! (Chora.)  
 BOLINGBROK – Clarisse!  
 VIRGÍNIA – Meu Deus, meu Deus, como sou desgraçada! (Chora.)

Afinal, fazia parte do papel da esposa ser recatada e do lar. Conforme descreve Priore (2011, p. 66), “muitas mulheres de trinta anos, presas ao ambiente doméstico, sem mais poderem ‘passear’ – ‘porque lugar de mulher honesta é no lar’ –, perdiam rapidamente os traços de beleza, deixando-se ficar obesas e descuidadas, como vários viajantes assinalam”.

Tentando convencer seus maridos a levá-las ao teatro, Virgínia e Clarisse armam uma cena e fingem desmaiar. John e Bolingbrok não se comovem e ainda ironizam (PENA, 1845, Ato II, Cena VI):

VIRGÍNIA e CLARISSE – Meu Deus! (Vão cair desmaiadas nas cadeiras.)  
 BOLINGBROK, querendo ir socorrer Clarisse – My Clarisse!  
 JOHN, retendo-o – O que fazes? Elas tornarão a si. (Entra o criado com os chapéus.)  
 BOLINGBROK – Pode morre, John.  
 JOHN – Não morrem. (Para o criado:) Dá cá o chapéu... Toma o teu, e vamos para os hotéis, como estas senhoras disseram. (Tomando-o pelo braço e obrigando-o a segui-lo:) Vamos. (Vão sair pela esquerda; logo que chegam junto à porta, Virgínia e Clarisse levantam das cadeiras.)  
 VIRGÍNIA, levantando-se – Bárbaros!  
 CLARISSE, levantando-se, ao mesmo tempo – Desumanos!  
 BOLINGBROK, da porta – Oh, está viva!  
 JOHN – Não te disse? (Os dois riem-se às gargalhadas e saem.)

Na cena acima Pena, de maneira irônica e sarcástica, tripudia na moralidade da sociedade burguesa brasileira. Através das personagens, mostra como a mulher é tratada dentro de casa e a soberania e autoridade dos maridos sobre suas esposas. Mesmo sem ser o propósito prioritário do autor, os diálogos, apesar de simples, são carregados de intenções. Conforme Bakhtin (2002, p. 100), na língua não há palavras neutras, elas estão repletas de sentidos. Ao

chamar seus maridos de “bárbaros” e “desumanos”, Virgínia e Clarisse, revelam o que muitas outras mulheres pensavam e sentiam sobre seus maridos e suas atitudes. Segundo Hall (2016, p. 20), “acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos”. No caso das irmãs, suas atitudes e condutas em relação aos maridos, mostram o quanto essas mulheres repudiam a maneira como são tratadas e se negam a aceitar tal tratamento, rebelando-se e, conseqüentemente, resignificando o papel da mulher na sociedade.

Na Cena VI Virgínia, indignada com a grosseria e estupidez do marido, se coloca à janela para “namorar” e vê Henriqueta, esposa de Jeremias. Ela conta que veio em busca do marido, que a abandonou e partiu para a Bahia (PENA, 1845, Ato II, Cena VII):

HENRIQUETA – Oh, Sr. Jeremias, agora veremos! O senhor não contava com a minha resolução. Assim abandonar-me...

VIRGÍNIA – E o teu marido é como todos – falso, ingrato e traidor. (Aqui entra o criado com velas e as põe sobre a mesa.)

CLARISSE – Ele dizia sempre que recebia cartas tuas, e dava-nos lembranças.

HENRIQUETA – Pêrfido mentiroso! Oh, mas hei de segui-lo ainda que seja até o inferno!

VIRGÍNIA – Vê tu, Henriqueta, como são as coisas... Tu corres atrás de teu marido, e nós quiséramos estar bem longe dos nossos.

Virgínia e Clarisse contam a Henriqueta as agruras e dissabores que têm sofrido pelos maridos e Henriqueta, compadecida, conta às irmãs que no Rio de Janeiro corre um boato de que elas não são casadas legitimamente. E explica dizendo que, sendo os maridos protestantes e elas católicas, teriam que ter casado nas duas religiões e não apenas na Igreja protestante, como fizeram.

HENRIQUETA – As cerimônias nupciais protestantes só ligam os protestantes; e as católicas, os católicos.

VIRGÍNIA – Assim...

HENRIQUETA – Assim, só eles é que estão casados; vocês, não.

CLARISSE – Meu Deus!

VIRGÍNIA, ao mesmo tempo – Oh, é isto possível?

HENRIQUETA – E vivam na certeza que vocês não são mais que amantes de vossos maridos, isto é, casadas solteiras.

VIRGÍNIA – Que infâmia!

CLARISSE, ao mesmo tempo – Que traição!

HENRIQUETA – E agora que de tudo sabem, querem ainda viver com eles, e dar-lhes obediência?

VIRGÍNIA – Nem mais um instante! Fugamos! Casadas solteiras!...

CLARISSE – Fugamos! Que vergonha! Duas amantes!... Que posição a nossa!

Indignadas pela traição dos maridos, as “casadas solteiras” decidem fugir. Henriqueta promete ajudá-las desde que as irmãs convençam Jeremias de acompanhar-lhe.

Jeremias, ao ver a esposa, a desconjura e diz que jamais voltará para ela, mas recebe uma carta dizendo que o negociante a quem ele tinha emprestado o resto de sua fortuna havia falido. Ao se ver pobre, pede que Henriqueta não o abandone. Ela diz que não o amava pelo dinheiro e que a vida junto dele será para ela o paraíso. Assim sendo, Jeremias, Henriqueta, Virgínia e Clarisse partem de volta para o Rio de Janeiro e termina o segundo ato.

Nesta cena, Pena emerge a questão do casamento por amor ou por dinheiro. Por meio da personagem de Henriqueta, o autor enaltece o casamento desinteressado, onde somente o amor importa.

Na última cena do segundo ato, Pena demonstra um certo conservadorismo, pois as personagens só se convencem em fugir por perceberem que não estavam casadas com os maridos perante a Igreja, ou seja, já que o casamento não era legítimo, a fuga não configurava um abandono do lar pelas esposas. Por outro lado, se continuassem ao lado de seus supostos maridos, seriam tidas como amantes pela sociedade. Apesar do ato de abandonar os maridos ser uma coisa ousada e corajosa para uma mulher do século XIX, o fato de não estarem casadas perante a Igreja de uma certa forma as libera para fugir sem culpa.

O terceiro ato começa com Clarisse e Virgínia na casa do pai no Rio de Janeiro. Narciso lhes traz a procuração da anulação do casamento para que assinem e diz que já tem dois pretendentes “dignos” escolhidos por ele assim que estiverem livres.

NARCISO – Muito bem, muito bem, minhas filhas! Tudo está em regra. Não descansarei enquanto não vir anulados estes malditos casamentos. Casamentos! Patifes, hei de ensiná-los. Já estive esta manhã com o meu letrado, que me dá muito boas esperanças. Minhas filhas, espero em Deus e na Justiça, que amanhã estejais livres.

CLARISSE – Livres?

NARCISO – Sim, sim, e podereis casar-vos de novo com quem quiserdes.

VIRGÍNIA – Casarmo-nos de novo?

NARCISO – E por que não? Filhas, uma coisa vos quero eu pedir...

CLARISSE – O quê, meu pai?

NARCISO – Fugistes de minha casa; dois meses depois voltastes, e um só queixume ainda não ouvistes de vosso pai, que vos recebeu com os braços abertos.

VIRGÍNIA – Meu pai... (Levantando-se.)

CLARISSE, levantando-se – Ordenai.

NARCISO – Amanhã estareis livres, e espero que aceiteis os noivos que eu vos destino (PENA, 1845, Ato III, Cena I).

Clarissa e Virgínia, ao se livrarem do poder do marido, voltam a se submeter ao poder e desejos do pai. Aqui Martins Pena retrata a chamada família patriarcal brasileira do início do século XIX, que era comandada pelo pai, detentor de enorme poder sobre seus dependentes, principalmente em se tratando das filhas e da esposa (PRIORE; PINSKY, 2018, p. 223).

As irmãs se negam a casar com os noivos escolhidos pelos pais e dizem ainda nutrir esperança de continuar casadas com os ingleses. John e Bolingbrok vêm para o Rio de Janeiro para tentar reconquistar as esposas. Elas se encontram com eles num baile. Porém, apesar de vários convites, se recusam a dançar com eles. Contrariados, os ingleses arranjam outros pares, mas as irmãs, em vez de ficarem com ciúmes, zombam dos dois, chamando-os de “zangados e raivosos” e rindo da maneira de dançarem (PENA, 1845, Ato III, Cena II):

CLARISSE – Por cinco ou seis vezes vieram convidar-nos para contradança, polca e valsa, mas nós, nada de aceitar.

HENRIQUETA – Coitados!

CLARISSE – E se tu visses a aflição em que eles estavam! Como viam que nós não os queríamos aceitar para pares, zangados e raivosos agarravam-se ao primeiro par que encontravam, e agora verás! Saltavam como uns demônios... Cada pernada!...

VIRGÍNIA – E na polca ia tudo raso, com pontapés e encontrões. Todos fugiam deles. Ah, ah!

HENRIQUETA – Assim é que os ingleses dançam; é moda entre eles.

CLARISSE – E depois iam para a sala dos refrescos, e – grogue e mais grogue...

HENRIQUETA – Era para afogar as paixões. Ah, ah, ah!

VIRGÍNIA, rindo-se – Ah, ah, ah! Com que caras estavam!

CLARISSE, rindo-se – E eu a regalar-me de não fazer caso deles.

Nesta cena Pena dá voz às irmãs, que, com um humor audacioso para uma mulher daquela época, se vingam dos maridos ao recusarem a contradança e fazem pilhéria com o modo de os ingleses dançarem. De uma maneira leve e engraçada as irmãs esnobam os “maridos”. Porém, ainda torcem para uma possível reconciliação, pois convidam os ingleses para jantar, com o pretexto de lhes pregarem uma peça.

VIRGÍNIA – E sabes tu que hoje eles jantam conosco?

HENRIQUETA – Aqui?

VIRGÍNIA – Sim, mandamo-los convidar.

HENRIQUETA – Para mangarem com eles?

CLARISSE – Sim, e nos pagarem os dissabores por que passamos na Bahia. Vês aquelas duas vasilhas? É uma das manias de meu pai. Deu-lhe hoje para tingir o algodão de Minas que dá para roupa dos negros. Ali dentro ainda há um resto de tinta, e eu tenho cá um plano...

HENRIQUETA – E depois?

CLARISSE – Depois? Veremos...

John e Bolingbrok chegam para o jantar e dizem um para o outro estar felizes de poderem ficar perto de suas “esposas”. Porém, John acusa Bolingbrok de ser culpado da situação de estarem separados e o amigo retruca dizendo que foi John quem deu a ele maus conselhos. Os dois começam a brigar e quase chegam às vias de fato, só param quando Clarisse entra na sala.

Os ingleses tentam se justificar, no entanto Virgínia os lembra de que só concedeu a eles esta “entrevista” com a condição de que não falassem do passado. John diz a elas que se eles são culpados, elas também o são. Virgínia se indigna com o comentário e responde (Ato III, Cena IV): “Senhores, vós pensastes que depois de nos enganar cruelmente, sujeitar-nos-íamos, de boa vontade, a ser vossas escravas? Muito vos iludistes! Felizmente recobramos a nossa liberdade, e estamos resolvidas a não sacrificá-la de novo.”

Clarisse pede que deixem de recriminações e chama todos para jantar. Apesar da discussão, Bolingbrot sussurra para John: “Elas inda gosta de nós, John”.

Para galhofar com os ingleses, Virgínia e Clarisse pedem que eles comprem empadas, pão de ló e alface para salada. Os dois vão de bom grado e, assim que saem, elas caem assentadas nas cadeiras e riem-se às gargalhadas.

HENRIQUETA, entrando – O que é? De que se riem? Que é deles?

VIRGÍNIA, rindo-se – Ah, ah, ah! Isto é delicioso!

CLARISSE, rindo-se – Ah, ah, ah! É magnífico!

HENRIQUETA – Acabem de rir, e digam-me o que é.

CLARISSE – O meu ex-marido foi comprar alfaces e couves...

VIRGÍNIA – E o meu, empadas e pão-de-ló. Ah, ah!...

HENRIQUETA – Eles mesmos? Tão orgulhosos como são?

VIRGÍNIA – Pois então? É que o caso mudou de figura. Na Bahia nem queriam carregar o nosso chapelinho-de-sol.

CLARISSE – E agora carregarão tudo quanto quisermos.

HENRIQUETA – Assim são os homens... Ou mansos cordeiros quando dependem, ou bravios leões quando nos governam. Ah, se não precisássemos deles...

Na Cena VI Jeremias vem à casa das irmãs para que assinem o auto de anulação do casamento, porém Clarisse e Virgínia decidem não assinar, pois ainda amam seus “íngrats”:

CLARISSE – Pois bem, sejamos sinceras. Sr. Jeremias, nós ainda amamos os nossos íngrats, e nem poderemos esquecer-nos que por eles fugimos desta casa, e que para eles vivemos dois meses... Nós, mulheres, não somos como os senhores; o nosso amor é mais constante e resiste mais tempo.

HENRIQUETA – Estás ouvindo?

CLARISSE – Mas em compensação, somos vingativas. Os nossos caros ex-maridos hão de primeiro pagar com usura o que sofremos, se quiserem ser perdoados. Hão de se curvar como nós nos curvamos, e obedecerem à nossa voz com humildade... Assim, talvez, nos dignemos perdoá-los.

Quando voltam, Clarisse e Virgínia, ainda não satisfeitas na vingança, pedem que os maridos preparem a mesa. Bolingbrot reclama, dizendo que “mim não sabe fazer doméstico, não quer”. Clarisse se zanga com a resposta e os dois mudam de tom:

JOHN – Pelo contrário, aceitamos o encargo com muito prazer. (Para Bolingbrot:) Cala-te, que botas tudo a perder. (Alto:)

Não é verdade Bolingbrok, que temos nisso muito prazer?

BOLINGBROK – Oh, yes. (À parte:) Goddam! (Esforçando-se para rir:) Está contente bota mesa para nós janta; muito bom, está satisfeita, muito... (À parte, raivoso:) Goddam!

Virgínia e Clarisse se vingam dos maus-tratos dos maridos e Martins Pena, com humor e ironia, traz ao palco a dissimulação e a farsa da burguesia brasileira do século XIX, onde não existem heróis da virtude nem mulheres tão recatadas e santas assim. Seguindo o embuste, Pena inverte os papéis: as mulheres assumem o comando e os homens obedecem, ajudando nos afazeres domésticos. Situações impensáveis na sociedade burguesa da época. Usando uma linguagem simplória, sem rebuscamentos, Pena revela, por intermédio de suas personagens, discursos que refletem diferentes interpretações do papel do homem e da mulher da época. Podemos dizer que na peça Pena “brinca” com a identidade do homem e da mulher, que na época oscilava entre o sujeito do Iluminismo, que é totalmente centrado, dotado das capacidades da razão, cuja identidade permanece inalterada durante toda sua existência; e o sujeito sociológico, no qual a identidade é formada a partir da interação do indivíduo com a sociedade. Pena traz à tona uma mulher capaz de se impor, de modificar o que não gosta e homens que se submetem à vontade de suas mulheres por amor e que aceitam mudanças. As personagens de Pena são compostas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas, como no sujeito pós-moderno.

Na Cena X, a vingança de Virgínia e Clarisse continua: ao perceberem que o pai está chegando, pedem para que os maridos se escondam propositadamente dentro de dois tonéis de tinta, dizendo que, se eles as amam de verdade, não podem se negar a fazer o que pedem. Bolingbrok e John entram nas pipas. As moças cobrem-nas com as tampas e, trepando sobre elas, riem-se e comentam:

VIRGÍNIA – Agora sim, estamos vingadas!

CLARISSE – Quantas casadas conheço eu que invejam agora a nossa posição... (Dança.)

Pena dá voz às personagens Virgínia e Clarisse, que se sentem vingadas e invejadas pela posição de comando em que se encontram. Normalmente submissas, agora são elas que dão as cartas.

O pai chega trazendo Serapião e Pantaleão, os dois amigos pretendentes das filhas. Ele quer que a sentença que anula o casamento saia logo para que elas se casem com os moços escolhidos por ele, pois Narciso teme que os “inglesinhos” apareçam. Neste momento Bolingbrok e John levantam das pipas e saltam fora, completamente cobertos de tinta. Atiram-se

– Bolingbrok todo azul e John todo vermelho – sobre Serapião e Pantaleão, que dão gritos, esbaforidos. Está armado o quiproquó. Narciso, assustadíssimo, corre para a porta do fundo, gritando “ai, ai, é o diabo, é o diabo!”. Jeremias, que entra nesse instante, esbarra-se com ele e rolam ambos pelo chão. As três moças recuam para junto da porta da direita. Serapião e Pantaleão caem de joelhos, a tremer. Bolingbrok e John gritam, enfurecidos.

Narciso, ao saber que os dois moços cobertos de tinta eram os maridos das filhas, se embravece e pede para Serapião e Pantaleão irem chamar meirinhos, soldados, a Justiça, para prender, conforme diz, “estes dois tratantes que desencaminharam minhas filhas”. Virgínia e Clarisse caem de joelhos ao pé do pai e dizem que os maridos ainda as amam e que estão dispostos a sujeitarem-se a todas as cerimônias religiosas que tornem seus casamentos legítimos. O pai, mesmo contrariado, aceita que as filhas continuem casadas com os ingleses.

A peça termina com os casais felizes e o pai, Serapião e Pantaleão sentindo-se “lo-grados”.

No final o amor vence, porém tem que ser sacramentado pela Igreja Católica.

Com grande espontaneidade e de maneira quase inconsciente e orgânica, Martins Pena, com sua linguagem despojada e despreziosa, fotografa o seu tempo e desnuda a alma da sociedade burguesa, com seu viés satírico. Suas personagens envolvem-se em intrigas e confusões e tornam-se burlescas e caricatas por força dos exageros que cometem e da hipocrisia que tentam, sem sucesso, encobrir, fazendo com que os mecanismos cômicos funcionem com maestria. As mulheres da peça têm uma certa autonomia, são audaciosas e vingativas. Elas adequam suas personalidades conforme lhes convêm. Mostram um lado que a mulher burguesa, recatada e do lar muitas vezes não pode exibir. Por não se submeterem aos maridos, reconquistam seus corações e se colocam num outro lugar dentro do casamento, sem mais se deixarem ser desprezadas e desrespeitadas. Virgínia e Clarissa fazem na peça o que a maioria das mulheres burguesas da época não teria coragem de fazer, ao fugirem para se casar e, posteriormente, não aceitarem seus papéis de “escravas” dentro do casamento e voltarem para a casa do pai. As irmãs representariam o sujeito pós-moderno de Hall, composto não de uma única, mas de várias identidades, fragmentadas e contraditórias. Em *As Casadas Solteiras*, Martins Pena subverte a tradição, em primeiro lugar fazendo um casamento fora da Igreja Católica, entre estrangeiros e brasileiras; em segundo lugar por representar mulheres que têm coragem de “esbofetear” seus maridos, se rebelando contra eles e indo contra as normas morais e éticas da sociedade burguesa brasileira do século XIX, em busca de um casamento regido pelo amor-paixão.

Segundo Romero (1901, p. 86), “Pena estereotipa o seu tempo, cujos vícios e esgarres cômicos apreendeu completamente”<sup>4</sup>. Para ele, o comediógrafo compreendeu perfeitamente a definição de Aristóteles de que o cômico é tudo que está fora de seu tempo e seu lugar, se não envolve perigo, porque, se o envolve, passa então a ser trágico.

---

<sup>4</sup> Neste trecho atualizamos a ortografia para facilitar a compreensão.

## 7 CONSIDERAÇÕES REFLEXIVAS

Esta pesquisa objetivou compreender como se configuram as representações identitárias da mulher no casamento brasileiro do século XIX. Para tanto, analisamos a relação dos contextos histórico e ficcional apresentados nas peças *O que é o casamento?*, de José de Alencar, e *As casadas solteiras*, de Martins Pena, e a situação da mulher em relação ao amor e à questão econômica no casamento.

Conforme vimos, a peça de Martins Pena foi escrita e encenada em 1845, final da primeira metade do século XIX, enquanto José de Alencar escreveu *O que é o casamento?* em 1861, na segunda metade do século XIX. Tendo nascido em 1815, Pena viveu a infância ainda no regime colonial. Tinha 16 anos quando D. Pedro I abdicou do trono brasileiro, que passou a ser governado por regentes até 1840, ano em que D. Pedro II assume o trono com apenas 14 anos de idade. Martins Pena morre apenas oito anos depois do começo do segundo reinado, aos 33 anos. Certamente muitas das cenas desta transição política, econômica e cultural foram registradas em sua memória e introduzidas nas suas peças teatrais. Sem maiores pretensões, a não ser a de fazer rir, Pena traz para seu teatro passagem de um Brasil colônia para um Brasil recém-independente, com uma burguesia em formação. Conforme Romero (1901, p. 90), “o comediógrafo é a documentação viva dos primeiros cinquenta anos deste século no Brasil”.

José de Alencar nasce em 1829, portanto 14 anos depois de Martins Pena, num país já independente, mas ainda em busca de uma identidade própria. Ao contrário de Martins Pena, que se inspira nos tipos predominantemente brasileiros, indo desde o caipira da zona rural até o burguês da corte, Alencar busca na Europa a inspiração para seu teatro. O autor traz ao palco em *O que é o casamento?* os valores da família burguesa brasileira ascendente no país, fortemente influenciada pela burguesia francesa. José de Alencar morre em 1877, aos 48 anos, coincidentemente do mesmo mal que matou Martins Pena: a tuberculose, conhecida na época como “a doença dos poetas”.

Constatamos que, enquanto Martins Pena usava uma linguagem simples e despojada na sua comédia de costumes para retratar com jocosidade e humor tipos da sociedade brasileira, José de Alencar tinha a clara intenção de trazer lições edificantes e moralizadoras para o seu público espectador. Usando uma linguagem refinada, Alencar misturava drama e comédia na sua comédia realista no intuito de incluir os valores burgueses no mundo da cultura.

Logo no início das peças podemos perceber um contraponto entre o discurso empregado pelos personagens de José de Alencar e Martins Pena. Enquanto Alves, personagem

solteiro da peça de Alencar, fala do casamento com desprezo, onde o homem sacrifica sua liberdade e põe fim a sua tão almejada vida de solteiro, Miranda, o personagem casado, defende o matrimônio dizendo que é “paz, firmada sobre a estima e o respeito mútuo”. Na peça de Martins Pena acontece justamente o contrário: os personagens solteiros John e Bolingbrot estão loucos para casar, pois dizem estar apaixonados pelas irmãs Clarisse e Virgínia, enquanto Jeremias, que é casado, quer se livrar da mulher, que diz ser “o diabo”.

Salientamos que Alencar retratou em sua peça a tradicional família burguesa, na qual o amor-paixão não fazia parte do casamento, e sim o amor calmo e recatado, onde os cônjuges cumpriam com suas obrigações sociais: o homem era o chefe da família e cuidava de seu sustento, e a mulher era responsável por cuidar das crianças, do marido e do lar, o sexo era apenas para procriar. Os casamentos eram acordos arranjados pelos pais, onde a noiva trazia com ela o dote. A família era, sobretudo, regida pela moral ética cristã da Igreja Católica. Conforme as concepções de identidade de Stuart Hall (2005) a identidade das personagens mulheres da peça de Alencar oscilava entre o sujeito do Iluminismo, centrado em seu núcleo interior; e o sujeito sociológico, que estava entre o mundo pessoal e o mundo cultural que habitavam.

Já Pena abordou o casamento configurado pelo amor-paixão, onde as filhas fogem sem consentimento do pai para casar com os maridos que elas próprias escolheram, transgredindo as regras das famílias burguesas de então.

Por ser um casamento não convencional, que acontece única e exclusivamente por amor, a questão do dote não aparece na peça de Martins Pena, enquanto na peça de Alencar é uma questão importante na vida do casal. Miranda, ao pensar em se separar de Isabel, não quer fazê-lo sem devolver o dote dado pelo sogro. O fator econômico do casamento está fortemente presente na peça de Alencar, enquanto na peça de Pena a questão econômica dos casais não vem à tona.

Destacamos que o conflito da peça de Alencar se dá quando a paz no casamento de Miranda e Isabel é quebrada pela suspeita de Miranda de que a esposa o está traindo. Miranda passa a desprezar e ignorar Isabel. Na peça de Pena, o conflito se dá quando os maridos, já se sentindo “donos” de suas esposas, passam a tratá-las como “escravas” e a exigir que elas lhes façam suas vontades sem que eles atendam às vontades delas. Clarisse e Virgínia se sentem infelizes e acham que estão sendo punidas “por Deus” por terem fugido para se casarem. Ao descobrirem que não são casadas perante a Igreja Católica, decidem deixar seus “maridos” e voltar para casa dos pais. Constatamos que nesse ponto Pena, assim como Alencar, defende, através das personagens, que o casamento legítimo é aquele em que marido e mulher são unidos

perante a Igreja Católica, pois no final da peça as irmãs concordam em voltar para os maridos com a condição de que se casem na Igreja.

Percebemos que na peça de Alencar a personagem de Isabel, mesmo sofrendo com o desprezo e a humilhação do marido, continua respeitando-o e pensa até em se matar, mas em nenhum momento passa pela sua cabeça se separar. Já na peça de Martins Pena, as irmãs Clarisse e Virgínia, não suportando mais seus maridos, decidem abandoná-los e voltar para a casa do pai, que as recebe de braços abertos, desde que assinem a anulação do casamento, pois ele já tem outros pretendentes para as filhas. Neste ponto vemos discursos femininos completamente opostos: Isabel é a mulher que, mesmo sendo acusada de traição pelo marido, se sente resignada em seu casamento e acredita que “a esposa deve deixar o sonho romântico, distante, e enfrentar a realidade do dia-a-dia”, enquanto Clarisse e Virgínia não aceitam ser tratadas com desprezo pelos maridos e os enfrentam. Virgínia diz: “Não sou sua escrava; não faço mais nada, não quero! (Batendo o pé.)”. Para Hall (2000, p. 108-109), essas identidades, “tem a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’, ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’.” Clarissa e Virgínia subvertem o discurso vigente da mulher burguesa brasileira, exigindo respeito dos maridos e lutando pelo seu espaço dentro do casamento.

No entanto, Alencar traz para sua peça a personagem Clarinha, que, ao contrário de sua prima Isabel, acredita que o amor-paixão deve fazer parte do casamento e se não for assim é porque não vale a pena. O discurso de Clarinha vai ao encontro da opinião das personagens Clarisse e Virgínia, da peça de Pena. Clarinha chega a ousar fazendo ciúmes no marido, ao deixar que ele veja a carta que Alves envia para ela marcando um encontro. Porém, a ousadia para por aí, pois Clarinha não tem intenção de se encontrar com Alves, apenas quer a atenção do marido. Já Clarisse e Virgínia são mulheres que fogem completamente ao padrão da mulher burguesa casada, em primeiro lugar ousam fugir para se casarem, transgredindo completamente os padrões burgueses da época e, em segundo lugar, porque não aceitam ser destratadas pelos maridos e rompem com o casamento, mesmo este não sendo legítimo perante a Igreja. Pena, por meio das personagens femininas de sua peça, traz à tona a terceira concepção de sujeito de Stuart Hall (2005), a do sujeito pós-moderno, o qual é composto por várias identidades, que podem ser até contraditórias.

Outra diferença que verificamos entre as peças é o fato de que em *O que é o casamento?* as personagens usam uma linguagem refinada e sofisticada e os trejeitos são contidos e

reprimidos. Isso se torna ainda mais evidente nas personagens mulheres. Os casais não se brigam, apenas discutem polidamente. As questões são colocadas de maneira comedida para não magoar demasiadamente o outro. Tudo é feito de maneira velada, não transparente. Já em *As casadas solteiras*, a linguagem oscila entre simples (por vezes, falada de forma equivocada, quando se trata dos estrangeiros) e mais apurada (quando falada pelas irmãs). Os gestos são ruidosos, mirabolantes e espalhafatosos, muitas vezes chegando ao ridículo. As personagens discutem, se desafiam e quase saem às vias de fato. Enquanto Alencar resolve as situações de maneira cortês, Pena arma um quiproquó, onde as personagens discutem, gritam e por pouco não entram em briga corporal.

Observamos que, mesmo enfrentando situações diferentes de maneira diferente, as duas peças terminam pacificamente, com os casais se entendendo e voltando a ficar juntos. Tanto na peça de Alencar como na de Pena o amor vence no fim. Porém, na peça de Alencar, este amor é recatado e familiar, enquanto na de Pena é o amor-paixão que prevalece. No final, todos os casais das duas peças terminam felizes e matrimoniados perante a sagrada Igreja Católica Apostólica Romana, seguindo a tradição da família burguesa da época.

Evidenciamos que as peças analisadas mostram diferentes representações identitárias da mulher no casamento no Brasil do século XIX. Cada autor, dentro do seu universo teatral e das suas particularidades culturais, morais e éticas, evidencia traços identitários específicos da mulher brasileira daquela época, que sofre uma forte influência da mulher europeia, mas ao mesmo tempo constrói sua identidade própria, constituída de diferentes vozes, hábitos e crenças. Pois, conforme Hall, a identidade é definida historicamente e não biologicamente. Alencar e Pena retratam em suas peças mulheres de identidades divergentes, às vezes contraditórias, culturalmente formadas e influenciadas pelos valores, sentidos e símbolos do lugar e tempo em que habitam.

Desta forma, por meio da Literatura Comparada, percebemos como o diálogo entre a ficção e o contexto social e histórico se faz necessário para marcar uma época importante na história do Brasil e na história da mulher, perpetuando a vivência do cotidiano de uma sociedade recém-independente e em formação.

Nesta pesquisa pudemos compreender que por intermédio da arte expressamos uma visão sensível do mundo, seja este real ou fruto da imaginação. Como disse o poeta Ferreira Gullar, “a arte existe porque a vida não basta”. A arte, mediante diferentes linguagens, verbais e não-verbais, transmite ideias, emoções, percepções e sensações. Conforme vimos, para Bakhtin (2003), a linguagem é um fenômeno profundamente social e histórico e, por isso mesmo, ideológico. A arte como expressão da linguagem também faz parte da cultura humana e, sob

esta perspectiva, evidenciamos neste estudo o caráter dialógico e polifônico da linguagem, que, segundo Bakhtin, transmite pontos de vistas específicos sobre o mundo, dando vez a um plurilinguismo social. Sendo assim, entendemos que a linguagem pode ser compreendida como uma prática social na qual o sujeito, suas relações com o outro e suas produções sociais se manifestam.

Concluimos que o teatro, por intermédio do autor, personagens, enredo, espaço e tempo, usa de sua arte e linguagem para transfigurar a vida, representando diferentes culturas, crenças, hábitos, costumes e sentimentos. Através do teatro, transmitimos conhecimentos e retratamos a relação entre os homens e a sociedade. Desta forma, constatamos que o teatro contribui na formação de opinião e na construção ideológica das pessoas. Embora sua expressão seja a arte por meio da palavra, a sua importância e representação histórica e social não pode ser ignorada e nem relacionada apenas à ficção. Ainda hoje, mais de 150 anos depois de serem escritas, as peças de José de Alencar e Martins Pena continuam ecoando, fazendo com que as histórias contadas nelas permaneçam no seu processo evolutivo. Acreditamos que esta pesquisa pode incentivar muitos outros estudos tendo como base a rica e densa fortuna do teatro, uma vez que o teatro é um reflexo de nossa sociedade e retrata o cotidiano de uma época.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.
- ALENCAR, José de. **O que é o casamento?**. 1861. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6307>>. Acesso em: 23 maio 2018.
- ANDRADE, Maria Celeste de Moura. O século XIX: o mundo burguês/ o casamento/ a nova mulher: o contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O primo Basílio e Dom Casmurro. **Evidência**, Araxá, v. 8, n. 9, p. 63-80, 2013.
- ARAÚJO, Maria Cláudia. A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa. **Kalíope**, São Paulo, v. 1, n. 14, p. 70-82, jul./dez. 2011. Semestral.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. et al. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARDOSO, Marcelo. **A festa de São Roque**. 2007. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/a-festa-de-sao-roque/3274>>. Acesso em: 05 fev. 2019.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

- CORTÊS, Meire. **Elementos do teatro**. 2015. Disponível em: <<http://artesatividades.blogspot.com/2015/02/elementos-do-teatro.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.
- FARIA, João Roberto. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. **Antologia do teatro brasileiro: séc. XIX – comédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 7-53.
- FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. 2013. Disponível em: <<https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/livro-completo-sobrados-e-mucambos-gilberto-freyre-1.pdf>>. Acesso em: 06 fev. 2019.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. de Raul Fiker. 5. ed. São Paulo: Unesp, 1991.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- \_\_\_\_\_, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Puc-rio, Apicuri, 2016.
- \_\_\_\_\_, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- HUGO, Victor. **Œuvres complètes de Victor Hugo: Drame I – Cromwell**. Paris: J. Hetzel, 1881.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.
- MIRANDA, Danilo Santos de. O teatro registrado. Termo In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 9-10.
- MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- NAUGRETTE, F. **Le théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PENA, Luís Carlos Martins. **As casadas solteiras**. 1845. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000239.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2018.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- PRIORE, Mary del. **História do amor no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Histórias e conversas de mulheres**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

\_\_\_\_\_. **Histórias íntimas**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

\_\_\_\_\_; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

RAUEN, Fábio. **Roteiros de iniciação científica**: os primeiros passos da pesquisa científica desde a concepção até a produção e a apresentação. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

ROMERO, Sílvio. **Martins Pena**: ensaio crítico. Porto: Livraria Chardron, 1901. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=90140>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SÁ, Jussara Bittencourt de. **Nação em cena**: Brasil, teatro, século XIX. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VOESE, Ingo. **O contexto refletido**: vozes sobrepostas de um diálogo. Tubarão: Ed. Unisul, 2007.

WEBER, João Hernesto. Apresentação. In: SÁ, Jussara Bittencourt de. **Nação em cena**: Brasil, teatro, século XIX. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010. p. 13-15.