

TEATRO E ROMANCE EM JOSÉ DE ALENCAR : *As Asas de um Anjo* e *Lucíola*

Zama Caixeta Nascentes - Graduado em Letras, Filosofia e Psicologia, Mestre em Filosofia (UFPR) e Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, Ética e Comunicação e Psicologia da Comunicação na UTFPR (Universidade Tecnológica Federal do Paraná). zcaixeta@cefetpr.br

Resumo: defenderemos a hipótese de que no romance *Lucíola* Alencar acatou os motivos alegados, em 1858, para a proibição de *As Asas de um Anjo*. O interdito ancorava-se no argumento de ser imoral a comédia, em especial as cenas do rapto de Carolina por Ribeiro e do encontro quase incestuoso dela com o pai. A atitude de Alencar foi de defender a obra e publicá-la no ano seguinte, sem nenhum corte. Em 1862, lançou *Lucíola*, retomando o mesmo assunto da peça. No romance, não há rapto de Lúcia e nem aproximação licenciosa entre pai e filha cortesã; com frequência, o que lemos são justificativas da moralidade da narrativa. Tudo isso sugere a incorporação, ainda que tardiamente, das críticas outrora endereçadas a *As Asas de um Anjo*.

Palavras-chave: dramaturgo, romancista, teatro realista, imoralidade, defesa.

Introdução

Ensinando Literatura Brasileira desde 1996 ao Ensino Médio na UTFPR, deixávamos de lado a dramaturgia. Por desconhecimento do assunto (ausente da nossa formação em Letras), e não por um saber teórico que nos levasse a excluir os textos teatrais do domínio da literatura. Se ensinando também se aprende, também é verdade que se aprende para ensinar. Com esse propósito, buscamos, a partir de 2000, pesquisar sobre dramaturgos nacionais, vasculhar livrarias e sebos à cata de edições a fim de oportunizar aos nossos alunos um contato com o texto teatral e, com isso, situá-los na linha do tempo do teatro brasileiro. Nesse contexto é que, em 2002, chegamos ao Alencar dramaturgo. Do estudo, num mesmo ano letivo, do romance *Lucíola* e das peças alencarianas nasceu a hipótese de ser o romance uma espécie de resposta à proibição de *As Asas de um Anjo*.

Amadurecer o pensamento inicial exigia conhecer a bibliografia específica sobre teatro no século XIX e freqüentar mais amiudadamente a obra de Alencar (folhetins, teatro e romances). A tarefa de estudar história e crítica teatrais tornava-se sedutora e prazerosa, posto já termos lido boa parte dos dramaturgos desse período cujas obras foram editadas ao longo do século XX e não estarmos fazendo o caminho inverso – pesquisar crítica ou história para depois ir ao texto comentado. Nessa gestação de uma hipótese, o contato com os estudos de João Roberto Faria foi decisivo, por concentrarem-se no século XIX e, o nosso particular interesse, no teatro realista ao qual se ligou Alencar.

Verificada a crítica e relido o *Lucíola* sob aquela ótica, despontaram vários modos de relacioná-lo a *As Asas de um Anjo*, dadas as ambivalências do texto alencariano justamente na

questão mais candente da comédia interdita: imoralidade. Posiciona-se o narrador de modo bastante matizado: afirma, nega, desloca para o leitor a atribuição do valor moral à obra para, noutras passagens, ajuizar moralmente sua própria narrativa. Entretanto, no espaço de um artigo é impossível trilharmos as várias pistas abertas pelo romancista. Optamos por esta possibilidade de ler o romance como uma retomada das críticas à peça: *Lucíola* indica ter Alencar acatado as alegações sobre o teor imoral de *As Asas de um Anjo* e, por isso, esmerou-se em afastar do romance um modo de interpretá-lo sob o prisma da imoralidade.

Encaminharemos da seguinte maneira o exame da nossa hipótese de leitura: situar o teatro da Corte desde a estréia de *O poeta e a inquisição*, em 1838, até a de *As Asas de um Anjo*, em 1858; revisar o que alguns estudiosos da obra de Alencar pontuaram sobre possíveis ligações entre *Lucíola* e *As Asas de um Anjo*; reunir dados sobre a trajetória dramática de Alencar, desde os folhetins de 1855 até a encenação daquela comédia; destacar alguns acontecimentos envolvendo as concorrentes companhias teatrais de João Caetano e Heliodoro Gomes dos Santos e, por fim, sustentar nossa hipótese a partir de argumentos de Alencar para defender sua peça e, em seguida, de outras passagens de *Lucíola*.

Estreando *O poeta e a inquisição* e *As Asas de um Anjo*

Costuma-se tomar 1838 para registrar o nascimento do teatro nacional, quando houve a estréia da tragédia *O poeta e a inquisição* e da comédia *O juiz de paz na roça*, escritas por Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, respectivamente (PRADO, 1993, pp. 138-139). Sendo brasileiros os autores (MAGALHÃES, 2005, p. 9), um quê de nacionalidade já estava impressa, de saída, no espetáculo. Não só os autores. João Caetano, ator nas duas peças (PRADO, 1972, pp. 122-123), também era brasileiro, o que ajuda a entender porque as duas montagens entraram para a história como um marco na criação da arte dramática nacional. Atendo-se a esses dois critérios de nacionalidade, pode-se dizer que, mal nascera, já o teatro brasileiro desaparecia logo em seguida. De fato, após o primeiro sucesso, Gonçalves de Magalhães escreveu sua segunda e última tragédia, *Olgiato* (1839). De menor êxito que a anterior, contou ainda, contra si, com a ausência de João Caetano no papel principal, faltando a ela um dos arrimos da brasilidade teatral: o maior ator brasileiro da época. Embora escrita para ser montada pela sua companhia, João Caetano não a protagonizou (MAGALHÃES, 2005, p. XXXVI). Martins Pena prosseguiu sua carreira de dramaturgo, não obstante a “importância secundária” (FARIA, 1993, p. 70) de suas peças no repertório das companhias. Dos seus cinco dramas, apenas *Vitiza* foi encenado, em 1841, (PRADO, 1996, p. 64) – e arte dramática só existe se à criação do texto teatral aliar-se a encenação. Já suas comédias (à exceção de *O noviço*, todas de um ato único) foram encenadas; porém, como complemento do espetáculo da noite, composto de peças “sérias” (dramas, tragédias ou melodramas), o que indica o pouco valor a elas atribuído à época (FARIA, 2001, pp. 82-83; PRADO, 1972, p. 22).

Não cessaram os esforços de criar o teatro nacional. Nasceu com *O poeta e a*

inquisição – que expressa a atitude eclética de Gonçalves Magalhães entre classicismo e romantismo (PRADO, 1993, p. 143) –, nossa dramaturgia, nos seus primeiros anos de vida, seguiu a trilha da fusão. Junto com o drama romântico, aportou ao Brasil o melodrama (PRADO, 1993, p. 121). Para todos os efeitos, nossa produção dramática compreendida entre 1838-1855 foi subsumida, posteriormente, na rubrica “teatro romântico”. Mesmo que muitos dos romancistas e poetas românticos (Joaquim Manuel de Macedo, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves, José de Alencar) tenham se aventurado pela dramaturgia, não se pode, por diversas razões (PRADO, 1996, p. 188; FARIA, 2001, pp. 78-82), falar do florescimento de um teatro romântico brasileiro; esse existiu graças a João Caetano, cuja companhia dedicava-se a montar peças dos românticos dramaturgos franceses e portugueses (ao lado de títulos do melodrama) e reencenar *O poeta e a inquisição* (MAGALHÃES, 2005, p. XXXV). Entretanto, conforme se pensava pelos idos de 1838, a existência de um teatro nacional implicava autor, ator e temas nacionais. Ora, rareando do repertório da companhia de João Caetano os autores brasileiros, isso era indicativo de que, pelo menos nos moldes lá de 1838, o nosso teatro estacionava logo após sua arrancada. Necessário era criar a arte dramática no Brasil.

Encamparam a tarefa vários literatos, capitaneados por José de Alencar (FARIA, 1987, p. 172). Artigos publicados na imprensa criticavam João Caetano. O Teatro São Pedro de Alcântara, onde o ator se instalara com sua companhia a partir de 1850, lá permanecendo até 1862 (SOUZA, 2002, p. 49), passou a ser sinônimo da ausência de dramaturgia no país. Isso tanto pelo repertório (constituído de autores estrangeiros), quanto pela freqüência da montagem de melodramas, também de autores estrangeiros, sobretudo os franceses (tido pelos críticos como gênero menor – THOMASSEAU, 2005, p. 16). Para reagir a esse estado de coisas, precisava-se fundar um nova companhia (que fizesse frente à de João Caetano) e construir um novo prédio destinado a abrigá-la, posto o São Pedro (o maior da corte) estivesse ocupado pelo ator empresário. A companhia foi criada em 1855 (FARIA, 1993, pp. 77-78) e administrava-a Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos; um novo prédio não foi edificado para acolhê-la e um antigo, onde funcionava o Teatro São Francisco, ganhou novo nome e albergou a recém-criada empresa: surgia assim o Teatro Ginásio Dramático (SOUZA, 2002, p. 60). Joaquim Heliodoro passou a pôr em cena um repertório diferente do de João Caetano, voltando-se, de início, para as “comédias despreziosas de Scribe” (FARIA, 1993, p. 106) e, depois, para a estética teatral que, desde 1852, com a encenação da peça *A Dama das Camélias*, dominava os palcos de Paris: a comédia realista (idem). Renovar a arte dramática exigia um próximo passo: presença de autores brasileiros. Deu-o por primeiro Alencar, escrevendo, apenas em 1857, *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar*, *O Crédito* e *As Asas de um Anjo*, todas montadas pela companhia de Heliodoro no mesmo ano e, a última, no ano seguinte. O seu “exemplo demorou um pouco a ser seguido” (FARIA, 1993, p. 111), o que ocorreu de 1860 a 1862. E durou pouco, uma vez que “Nos anos de 1863, 1864 e 1865 diminuem sensivelmente as estréias de peças brasileiras.” (idem, p. 112). Literatos como Machado e Alencar e, mais tarde, Macedo assinavam espaços nos jornais (crítica teatral, folhetim), o que vale dizer que a imprensa somava-se à tarefa de renovação do teatro brasileiro construindo junto ao leitor uma imagem positiva do Ginásio. Portanto, diferente do teatro romântico, o realista foi um “movimento coeso” (FARIA, 2001, p. 142), em que esforços de ator, empresário, autores, crítica, ensaiadores, atores (SOUZA, 2002,

pp. 64-66) e imprensa se articularam. Para a reabertura do Ginásio Dramático em 1858, após uma temporada da companhia de Heliodoro na Bahia, é que se preparou a estréia de *As Asas de um Anjo*.

Revisando alguns críticos da obra de Alencar

Antes de iniciarmos a defesa da nossa hipótese de que entre *As Asas de um Anjo* e *Lucíola* há algo além do aproveitamento, no romance, do mesmo tema da peça, percorreremos alguns estudiosos da produção de Alencar a fim de verificar que não relacionam as duas obras. Pontuam somente a retomada do mesmo assunto. Começemos por dois biógrafos, Raimundo de Menezes e Raimundo Magalhães Júnior.

Discorrendo sobre o período da vida de Alencar dedicada ao teatro, Raimundo de Menezes refere-se apenas à retirada de cena de *As Asas de um Anjo* e acompanha os artigos na imprensa em defesa da peça. Sobre os acontecimentos posteriores à censura, informa-nos da publicação da comédia, em 1859, e adverte: “Ignora-se se a obra em questão sofre algumas modificações ao ser publicada em livro, e se é a mesma e exata versão do original encenado em 1858. Todavia, *As Asas de um Anjo* nunca mais é levada à cena.” (MENEZES, 1977, p. 144). Ao último comentário não se deve dar crédito^[1], uma vez que uma nova montagem da comédia tenha ocorrido em 1869 (FARIA, 1987, p. 92), sem muito êxito (apenas quatro apresentações) e nenhum escândalo. Ao focar o lançamento de *Lucíola*, Menezes menciona o ocultamento do autor na primeira edição (Alencar não assumiu a autoria); as especulações da época em torno do significado das iniciais, G. M., indicadoras do autor; as duas imagens femininas encarnadas em Lúcia e a crítica do Imperador D. Pedro II. Nada cogita da ligação entre o romance e a peça.

Dicutir os acontecimentos envolvendo *As Asas de um Anjo* leva Magalhães Júnior a escrever, em sua obra, um capítulo específico para esse episódio da vida de Alencar. Detalha, melhor que Menezes, as circunstâncias da estréia e repassa os argumentos do autor e colegas a favor da moralidade da comédia. Sobre os acontecimentos posteriores à suspensão, pronuncia-se: “A proibição, contudo, ficou de pé e só seria levantada dez anos mais tarde, sendo Alencar Ministro da Justiça e tendo a Polícia sob as suas ordens. Em 1858, tachado de autor ‘imoral’, ficou ele incompatibilizado para o exercício das funções de censor teatral, em que fora pouco antes investido.” (MAGALHÃES JR., 1977, p. 134). Propõe, logo abaixo, motivos para a decisão de publicar a peça: “Para melhor justificar-se, ou para vingar-se da proibição” (idem). Constatamos que, a exemplo de Menezes, nenhuma hipótese associando o lançamento de *Lucíola* à censura de *As Asas de um Anjo*. Igual ausência verifica-se em capítulos adiante, quando Magalhães Jr. examina os romances alencarianos da década de 60. De *Lucíola* assevera: “O livro, por demais ousado para a época, foi acolhido com silêncio.” (idem, p. 158). O outro romance composto é *Diva*, cuja primeira edição saiu assinada com as mesmas iniciais de *Lucíola*, G.M. Ao comentar a recepção de *Diva*, Magalhães transcreve a crítica de Machado:

“Como essa página não consta de seu volume póstumo intitulado *Crítica Literária*, vale a pena transcrevê-la na íntegra” (idem, p. 163). Da página machadiana, chama-nos a atenção esta passagem: “Todos se lembram do barulho que fez a *Lucíola*”. A que barulho se refere Machado? A questão passa despercebida a Magalhães Jr., o que indica, mais uma vez, não trabalhar ele com nenhuma possibilidade de contato entre *As Asas de um Anjo* e *Lucíola* – possibilidade sugerida aqui pelo fato de as duas obras terem provocado “barulho”.

Passemos agora a alguns autores ocupados com o Alencar romancista: Antônio Cândido, Roberto Schwarz e o próprio Alencar.

Iniciando por Antônio Cândido, podemos, em sua *Formação da Literatura Brasileira*, ler: “De 1857 (o ano mais fecundo de sua vida) a 1860, [Alencar] ocupa-se com o teatro, voltando ao romance apenas em 62, com *Lucíola*, onde se nota a marca da experiência teatral na firmeza do diálogo, o senso das situações reais e o gosto pelo conflito psicológico, que fazem deste um dos três ou quatro livros realmente excelentes que escreveu.” (CÂNDIDO, 1981, p. 221). O parentesco entre romance e dramaturgia é feito de modo sumário e genérico. Sumário por mencionar os três legados da experiência teatral na feitura do romance e não desenvolvê-los, o que se entende por voltar-se Antônio Cândido para prosa e poesia apenas; genérico por englobar “marca da experiência teatral” todas as peças de Alencar até 62, e não apenas *As Asas de um Anjo*.

Outro investigador que tivemos o cuidado de averiguar foi Roberto Schwarz que, em *Ao vencedor as batatas*, dedica um capítulo especial à análise do romancista. Não obstante avisemos de que irá trabalhar com os romances urbanos (SCHWARZ, 2003, p. 39), deixa de lado *Lucíola* e centra-se em *Senhora*. Por esse motivo, não fornece muitos elementos para nossa análise. Na obra, Schwarz estuda os problemas da relação entre a forma literária (o gênero romance) e a realidade social brasileira; os embates entre uma *fôrma* européia (portanto, marcada pela realidade social do mundo velho e pela ideologia liberal plasmada nas condições históricas específicas de lá) e os *ingredientes* nela colocados quando transposta para um outro lugar (constituído com outras feições sociais – economia agrária e escravocrata, por exemplo, contra a indústria e o trabalho livre assalariado existentes na Europa – mas que, mesmo assim, acolhia modos de pensar europeus). Dado esse propósito é que o autor se detém no romance de Alencar, priorizando *Senhora* nas discussões sobre o modo alencariano de conciliar realidade local observada e forma literária importada.

Por fim, consultemos o próprio romancista: “Outros romances é de crer que sucedessem a *O Guarani* no folhetim do *Diário*; se meu gosto não se voltasse então para o teatro. De outra vez falarei da feição dramática de minha vida literária; e contarei como e porque veio-me essa fantasia. Aqui não se trata senão do romancista. Em 1862 escrevi *Lucíola*, que editei por minha conta e com o maior sigilo.” (ALENCAR, 1990, pp. 65-66). Total silêncio sobre a passagem dos anos de 1857-1858 para o de 1862. A promessa “de outra vez falarei da feição dramática de minha vida literária” não se cumpriu, posto Alencar não ter escrito, sobre sua carreira de dramaturgo, nada análogo a *Como e porque sou romancista*. A defesa de *As Asas de um Anjo*, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* de 23/06/1858 (logo após a interdição) e que serviu, em

1859, de prólogo à primeira edição da comédia, não prevê nenhum romance. De igual modo, a advertência a essa edição não contém nenhum projeto literário: o autor avisa apenas que não fez cortes na obra e que não espera “cessar o interdito policial” (FARIA, 2001, p. 477). Portanto, ao fazer a retrospectiva da sua carreira de romancista, não deslinda nenhum fio que ligue os anos de 1857-1858 (o de 1857, vimos com Antônio Cândido, foi “o ano mais fecundo de sua vida”) e, na defesa da comédia, não deixa nenhuma pista de aproveitar sua experiência teatral na feitura das suas narrativas, ponto sublinhado por Cândido acerca dos vínculos entre dramaturgia e romance.

Continuemos, agora com dois estudiosos do Alencar dramaturgo, Décio de Almeida Prado e João Roberto Faria.

Para o primeiro, “Dois debates ocupam toda a década de 50 – e de ambos Alencar participa ativamente” (PRADO, 1993, p. 309). É a década em que se organiza o teatro realista no Brasil, cujo repertório, de início formado por autores franceses e, mais tarde, por brasileiros, constituiu-se de peças com enredo que punham em debate as questões do dinheiro e da prostituição. A peça *O Crédito* (1858) e o romance *Senhora* (1875) discutem a primeira (idem, p. 310); *As Asas de um Anjo* e *Lucíola* a segunda (idem, p. 311). Cessam aqui os comentários do crítico sobre a conexão entre dramaturgia e prosa, posto o seu interesse ser o teatro e, no caso da presente passagem, particularmente uma peça, *O Demônio Familiar*. Páginas adiante do mesmo estudo, *Os Demônios Familiares de Alencar*, o autor sinaliza rapidamente sobre as relações entre teatro e romance. Trata-se do balanço que faz do realismo teatral: “escola de transição, nascida historicamente para ser ultrapassada, teria de ficar como uma ponte entre o romantismo e o naturalismo.” (idem, p. 340). Se o realismo tendia a aproximar-se da realidade (distanciando-se da idealização romântica), temia, no entanto, “retratar o homem em toda a sua impureza” (idem, p. 341). No caso da França, o teatro naturalista deu esse passo em direção à maior naturalidade; no do Brasil, “esse processo não se realizou no teatro. São os romances de Aluísio de Azevedo, em última análise, ou mesmo do Machado de Assis da maturidade, que, com o seu pessimismo, remetem ao passado o teatro de Alencar, revelando o que ainda há nele de piegas, de sentimental – ou seja, de romântico” (idem). Se a presença do teatro naturalista no Brasil “não foi tão desprezível” (FARIA, 2001, p. 188), não foi, entretanto, significativa o bastante para ter entrado para a história como a estética que sucedeu à realista. Foram o teatro musicado (priorizando o canto, a orquestração e os elementos visuais da encenação) e, mais tarde, o de revista que tomaram conta dos palcos brasileiros (FARIA, 1987, p.154; 2001, p. 145). Diferente de Raimundo de Menezes e Magalhães Jr., Décio de Almeida Prado alude às ligações entre dramaturgia e prosa em Alencar; todavia, o propósito dos seus estudos dispensa-o de aprofundar-se nisso, deixando aberta a questão com que nos ocupamos neste trabalho.

Também o segundo crítico cita, de passagem, o imbricamento entre dramaturgia e prosa, não desenvolvendo, no entanto, a idéia. Sendo Alencar dramaturgo o seu interesse, investigará os vínculos entre crônica (por onde Alencar iniciou sua carreira literária, publicando os folhetins, posteriormente agrupados sob o título *Ao correr da pena*) e dramaturgia^[2] (FARIA, 1987, pp.1-11), não indo da dramaturgia à prosa. Décio de Almeida Prado relacionava dramaturgia e prosa

afirmando debater a comédia realista brasileira o dinheiro e a prostituição, temas presentes, respectivamente, em *Senhora* e *Lucíola*. Os mesmos assuntos são citados por João Roberto Faria ao caracterizar a comédia realista francesa (FARIA, 1993, p. 26); de olhos voltados para os palcos parisienses, os autores brasileiros dedicados ao teatro “se deixaram influenciar pelas características do realismo teatral” (idem, p. 165). Conseqüentemente, os mesmos assuntos das comédias realistas francesas passaram a permear os textos concebidos pelos nossos autores. Embora reconheça, da mesma forma que em Décio de Almeida Prado, que dinheiro e prostituição foram temas postos em circulação pelo teatro realista do Brasil, João Roberto Faria não menciona a presença do primeiro em *Senhora* quando analisa *O Crédito* (FARIA, 1987, pp. 54-71). A ponte entre dramaturgia e romance esboça-se no final de seu estudo de *As Asas de um Anjo*: “Tudo leva a crer que as discussões acaloradas em torno de *As Asas de um Anjo* ficaram entranhadas por muito tempo na mente de Alencar. Em 1862 ele retomou com brilho o tema da cortesã regenerada pelo amor, no romance *Lucíola*.” (idem, p. 92). As duas proposições não se conectam causalmente; se aí afirma-se algo (para além do reconhecimento do mesmo tema, a exemplo do encontrado por nós em Prado) sobre a natureza do diálogo entre a comédia e o romance seria de que o romance desentranha da mente de Alencar “as discussões acaloradas em torno de *As Asas de um Anjo*”. Diante disso, torna-se legítimo pensar que *Lucíola* é o modo de essas idéias “desentranharem-se” da mente de Alencar e tornarem-se públicas e defender que o romance pode ser lido porque o autor apresenta-o como obra moral.

Proibido assistir *As asas de um anjo* e permitido ler *Lucíola*

Revelam o interesse de Alencar pelo teatro os folhetins por ele publicados no *Correio Mercantil*; neles, comentava as encenações do Ginásio Dramático, torcia pelo êxito da companhia nele instalada, convidava o leitor a freqüentar a sala e mapeava o perfil social do público que aí comparecia (ALENCAR, 1977a, pp. 162-163; 185; 197-198; 213; 215-216). É no mesmo Ginásio, assistindo a “uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem” (FARIA, 2001, p. 468) que nasceu a reflexão motivadora da primeira comédia: “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?” (idem). Disposto a contribuir para criar um repertório nacional para o Ginásio, compôs, em 1857, três peças, três delas encenadas no mesmo ano e, no seguinte, *As Asas de um Anjo*. Com isso, reunimos aqui o espalhado atrás sobre a trajetória dramatúrgica de Alencar para, na seqüência, determo-nos em *As Asas de um Anjo*. Antes, reconstituiremos o percurso da companhia de Heliodoro até o momento da montagem da quarta peça do nosso autor.

Já dissemos da fundação da empresa de Heliodoro como uma estratégia de criar o teatro nacional. A história dela esteve marcada por essa concorrência constante com a companhia de João Caetano: os dois empresários competiam pela hegemonia no “mercado teatral da cidade” (SOUZA, 2002, p. 64). Mencionamos, no início do trabalho, com base em João Roberto Faria, qual foi o repertório inicial do Ginásio. Na seqüência desse estudo, o crítico

examina o que Heliodoro punha em cena: dramalhões, contrariando o “propósito renovador” (FARIA, 1993, p. 107) com que fora criado o Ginásio, produções de realistas portugueses e, obviamente, a dos franceses. Sobre a rivalidade entre Teatro São Pedro de Alcântara e Teatro Ginásio Dramático, Faria comenta: “longe de ter sido uma disputa meramente empresarial, a rivalidade surgiu de opções estéticas diferentes, que se refletiram no conjunto de peças apresentadas ao público fluminense.” (idem, p. 113). O autor avança no esquadramento dos artigos na imprensa assinados pelos jovens literatos (alinhados ao realismo teatral) e que criticavam o repertório do São Pedro. Exprobravam também o estilo de representação grandiloqüente de João Caetano e dos atores de sua companhia, ao qual se contrapunha a naturalidade propugnada pelos realistas e posta em prática pelos atores do Ginásio. João Roberto Faria opta por aprofundar as diferenças estéticas entre as duas empresas e não a competição entre elas. Sobre a disputa empresarial é Sílvia Maria Cristina de Souza^[3] quem cava dos jornais da época mais detalhes. Isso pede outro parágrafo.

Do ano de 1855, das referências elogiosas nos folhetins à estréia da companhia de Heliodoro no Ginásio, Souza põe sob suspeita a tese propalada de que lá comparecia um público mais civilizado (sem pateadas ou surriadas) e a interpreta como estratégia dos literatos de usarem o teatro como espaço de demarcação social (SOUZA, 2002, p. 63) e de propagandear a companhia de Heliodoro. Na esteira da dúvida sobre a difundida platéia seleta do Ginásio, destaca de um artigo publicado no *Jornal do Comércio* de 10/08/1859 a referência à existência, na platéia do Ginásio, de “mulher de má vida”. Do ano de 1856 analisa a dupla concorrência sofrida pelo Ginásio: da companhia francesa instalada no Teatro São Januário, “proporcionando ao público fluminense a possibilidade de assistir, no original, àquilo que conhecia de traduções” (idem, p. 85), e da de João Caetano, uma vez que o empresário recontratara a atriz Gabriela de Vecchy (antes alistada no Ginásio) e reserva-lhe lugar em *Mulheres de mármore* “num dia em que o Ginásio levou a mesma peça, mas sem Gabriela de Vecchy no papel da protagonista.” (idem, p. 87). A resposta de Heliodoro à disputa com a companhia francesa “foi contratar um novo ensaiador e optar pela alternância de gêneros dramáticos na programação do seu teatro” (idem, p. 86). Com a alternância, melodramas e dramas românticos começaram a figurar no repertório, para deleite do público e ira da crítica (idem). Do ano de 1857 Sílvia Cristina menciona: o acirrar da rivalidade entre Heliodoro e João Caetano; a permanência das dificuldades para o primeiro, mesmo após a partida da companhia francesa; o reaparecimento de artigos lamentando as mazelas do teatro nacional e defendendo, como antes da fundação do Ginásio, a necessidade de renová-lo. Um dos achaques diagnosticados era “o excesso de traduções, associado à ausência de apoio do governo aos homens de letras para que se dispusessem a atuar de maneira efetiva na formação de um repertório original brasileiro.” (idem, p. 87). Nesse contexto surgiu o dramaturgo Alencar; das suas três primeiras peças, apenas *O Crédito* não foi acolhida favoravelmente e “saiu de cartaz após três apresentações por falta absoluta de público.” (idem, p. 97). Por fim, do ano da interdição de *As Asas de um Anjo*, 1858, enfoca a decisão do empresário do Ginásio de viajar com a empresa para a Bahia, “Provavelmente o desgaste da imagem de Heliodoro e de sua empresa contribuiu para que, em fevereiro de 1858, a companhia se retirasse da Corte por três meses para uma turnê pela Bahia” (idem, p. 102). O desgaste da imagem da empresa foi, como

visto acima, provocado pela encenação de repertório alheio aos propósitos do Ginásio; por causa disso, arranhou-se a imagem do empresário – que voltou a ser visto como homem preocupado apenas com a receita da bilheteria.^[4] Conforme já visto aqui, para a reinauguração do Ginásio após o retorno da Bahia é que Heliodoro montou *As Asas de um Anjo*.

Escrita em 1857, a comédia foi apreciada pelo Conservatório Dramático Brasileiro no início de 1858 (FARIA, 1993, p. 178) e obteve o aval da polícia em 25/05/1858 (idem, 2001, p. 478). Preenchiam-se assim as duas “formalidades essenciais” sem as quais “uma composição dramática qualquer não pode ser levada à cena nos teatros desta corte” (idem). Ocorre que as duas instâncias envolvidas no despacho confundiam-se em suas atribuições e o Conservatório, cioso de construir uma identidade e firmar-se no cenário teatral da corte, abespinhava-se muito com as decisões da polícia (SOUZA, 2002, pp. 152-172). Em tese, o Conservatório liberava a peça e depois a polícia autorizava a encenação, o que nem sempre acontecia. Ora, no caso de *As Asas de um Anjo* o fato assumiu contornos mais sérios por fazer o autor parte do corpo de censores do Conservatório e a peça, além de liberada pelo Conservatório, já recebera autorização da polícia para ser montada. A proibição foi comunicada pelo chefe da polícia ao presidente do Conservatório, Bivar, cuja atitude foi solicitar do diretor de cena o manuscrito da obra. Pedido recusado, “Bivar dispôs-se a acatar qualquer decisão que a polícia resolvesse tomar (...) Tal decisão deixou Alencar e outros irritados, pois esperavam de Bivar uma tomada de posição a favor de um dos sócios mais renomados, em vez daquela reação ‘passiva’ ao fato” (SOUZA, 2002, p. 170). A decisão final do Conservatório foi de manter seu primeiro ato (liberação), o que não alterou o rumo das coisas: a peça saiu de cena.

Reagindo, Alencar publicou uma longa defesa, cujos pontos principais passamos a considerar. Organiza-a partindo do que a legislação da época previa como causas para a polícia proibir um espetáculo:

“A lei menciona três causas de proibição de uma obra dramática, e são: o ataque às autoridades constituídas, o desrespeito à religião, e a ofensa à moral pública; não havendo na minha comédia nada de relativo às duas primeiras causas, conjeturo que a acusação de imoralidade feita por alguns espectadores demasiadamente escrupulosos foi o único fundamento da ordem policial.

Vamos pois a essa imoralidade que tem feito *la chaire de poule* a tanta gente.” (FARIA, 2001, p. 478)

Por ignorar os motivos da interdição (o que ele confessa no início de seu texto), voltou-se para os previstos em lei e confrontou-os com o conteúdo de sua peça, nascendo daí a conjetura de ser a imoralidade o porquê. Toda a defesa visa desfazer a leitura imoralizante operada pela polícia ou por alguns espectadores. Sintetizaremos cada um deles para, em seguida, confrontá-los com *Lucíola* a fim de advogar nossa tese de o romance acatar os motivos alegados para a proibição da peça.

1. O público carioca estava acostumado às peças do repertório realista francês, *A Dama das Camélias*, *As Mulheres de Mármore* e *Os Parisienses*, e às óperas *Lucrecia Borgia*^[5] e

Rigoletto [6]. Se as peças tiveram autorização da polícia para serem montadas; se as óperas tiveram, sem nenhum escândalo, acolhida do público; se em *As Asas de um Anjo* algo se assemelha ao enredo delas, então não procede o estigma da imoralidade e o que a peça tem contra si “é o não ser francesa, e não ser descrita pelo talento de A. Dumas”. (idem, p. 479).

Em *Lucíola*, apenas no capítulo 5 Lúcia vai ao teatro, onde é representada a ópera *Ernani*, de Verdi. Outras referências ao teatro há, como por exemplo, no capítulo 3, quando Paulo constata estar sendo observado por Lúcia e, no capítulo 15, confessa ter “ido levar a Lúcia um bilhete de teatro, que ela aceitou.” (ALENCAR, 1972, p. 203); no entanto, no primeiro caso, omite-se o que se representava e, no segundo, a ida ao espetáculo. Portanto, nenhuma *Lucrecia Borgia*, nenhum *Rigoletto* e nada mais de teatros. Vemos aqui a manobra de Alencar de apagar do romance qualquer pista que possa ser tomada por imoral, o que tomamos como indicações de ter acatado a crítica que, lá em 1858, veementemente rebatera. Embora o narrador tenha confessado que “A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano (...) Reuniões, teatros, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios” (ALENCAR, 1972, p. 128) e Alencar tenha se envolvido tanto com a vida teatral de 1855 a 1858, o espaço por excelência de *Lucíola* é o privado da casa de Lúcia; de espaço público, apenas as ruas da Lapa e do Ouvidor, a casa de Sá, os salões da Sra. R e o teatro lírico. No terceiro ato de *As Asas de um Anjo* encontramos esta fala de Meneses que lança luzes sobre a eleição de espaços privados em *Lucíola*:

“Esse turbilhão que se agita nas grandes cidades; que enche o baile, o teatro, os espetáculos; que só trata do seu prazer, ou do seu interesse; não é a sociedade. É o povo, é a praça pública. A verdadeira sociedade, da qual devemos aspirar à estima, é a união das famílias honestas. Aí se respeita a virtude e não se profana o sentimento; aí não se conhecem outros títulos que não sejam a amizade e a simpatia. Corteja-se na rua um indivíduo de honra duvidosa; tolera-se numa sala; mas fecha-se-lhe o interior da casa.” (ALENCAR, 1977, p. 221)

Coloca-se sob suspeita o próprio teatro, já que o respeito à virtude se dá no interior da casa; isso é no mínimo curioso, posto o teatro ter sido concebido pelos nossos realistas como tendo função “moralizadora” e “civilizadora” (SOUZA, 2002, p. 70). Priorizando no romance o “interior das casas”, o autor já o alinha do lado da moralidade, se considerarmos a fala de Meneses. Retornemos ao repertório citado por Alencar no argumento anterior: excluindo das peças vistas por Lúcia as reputadas imorais, ele distancia-se da acusação de ser um “autor imoral”. Quanto à ópera, de fato *Lucrecia Borgia* foi fartamente vista e ouvida pelo público carioca, a ponto de Martins Pena desejar que “D. Lucrecia Borgia tivesse algum repouso depois de tão aturado trabalho” (PENA, 1965, p. 68) e lamentar que o teatro São Pedro tenha substituído a prometida montagem da ópera *Ernani* pela já conhecida *Lucrecia Borgia*. As duas baseiam-se em dramas homônimos de Victor Hugo, sendo o primeiro representado por João Caetano desde 1836 (PRADO, 1972, p. 40). De igual modo, *Rigoletto* parte de drama do autor francês, *O Rei Diverte-se*, também representado por João Caetano a partir de 1836 (idem). Já argumentamos acima que inserir *Ernani* e não *Lucrecia* no capítulo 5 aponta para a aceitação das críticas de 1858. Isso toma mais força quando vamos ao romance *Senhora* e constatamos

que lá Aurélia vai ao teatro assistir *Rigoletto*. Portanto, o romancista de *Lucíola* parece assustar-se diante do conteúdo das tramas de *Rigoletto* e *Lucrecia*, o mesmo não ocorrendo com *Ernani*^[7]; sensível ainda às críticas de *As Asas de um Anjo*, não quer sofrer o mesmo tipo de acusação – e aproveitar o mesmo assunto gerava essa possibilidade. Optou por não inseri-las em *Lucíola*. Em *Senhora*, *Rigoletto* poderá, sem nenhuma ameaça, figurar; o assunto que o liga à dramaturgia realista é o debate sobre o dinheiro (PRADO, 1993, pp. 309-319) e não a prostituição. Ademais, no enredo da ópera há pontos de contato com o do romance^[8].

Não obstante Lúcia não vá ao teatro assistir *A Dama das Camélias*, lê o romance de Alexandre Dumas. Boa parte do capítulo 15 é dedicada às querelas estéticas entre Lúcia e Paulo acerca da obra. Em questão está a possibilidade ou não da regeneração da cortesã pelo amor, presente também em *As Asas de um Anjo*. Na discussão, Lúcia assume, desde o início, a impossibilidade, tanto quanto Carolina na peça. Diferenciam-nas o tom acusatório desta, “E a nós, negam-nos até o direito de amar. A nossa afeição é uma injúria! Se alguma se arrependesse, se procurasse reabilitar-se, seria repelida; ninguém a animaria com uma palavra; ninguém lhe estenderia a mão...” (ALENCAR, 1977, p. 236) e o resignado daquela, “O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe.” (ALENCAR, 1972, p. 202). O desfecho da polêmica merece ser transcrito:

“ – Realmente esse livro não presta. Nem quero acabá-lo. Cometeu-se aí um sacrilégio literário.

As folhas desse primor da escola realista voaram despedaçadas pelas mãos crispadas de Lúcia, que parecia antes estrangular uma víbora, do que rasgar o livro inocente que tivera a infelicidade de irritar-lhe o humor.” (idem, p. 203).

O reconhecimento de que *A Dama das Camélias* é um “primor da escola realista” revela um Alencar coerente com o conteúdo dos seus folhetins de 1855 (por ocasião das primeiras apresentações da companhia de Heliodoro no Ginásio Dramático), com suas idéias teatrais concretizadas em suas peças e sistematizadas no artigo *A Comédia Brasileira* (FARIA, 2001, pp. 467-473) e no protesto contra a retirada de cena de *As Asas de um Anjo*. Nenhuma concessão, portanto, às acusações de imoralidade da peça suspensa em 1858. Entretanto, se se posicionasse assim, correria o risco de nova polêmica e de sedimentação de sua imagem de autor imoral – o que, já vimos, evita, ao pôr Paulo, Lúcia e Cunha ouvindo *Ernani* e não *Lucrecia* ou *Rigoletto*. Agora, Alencar faz Lúcia destruir o romance. Bela solução de compromisso (no sentido dado por Freud ao termo): o romancista conseguiu manter-se coerente às suas idéias e às produções literárias teatrais anteriores^[9] e, ao mesmo tempo, transigir com opiniões de público, crítica e polícia. No entanto, no curto espaço desse artigo, não estamos trabalhando com a hipótese de “solução de compromisso” e sim com a da aceitação, em 1862, das críticas levantadas em 1858. Dentro desse propósito, interpretamos o gesto de Lúcia como indicativo da postura de Alencar de desprezar o rótulo de imoral. Esquiva-se disso circunscrevendo os personagens de *Lucíola* a outros espaços públicos que não o teatro ou mantendo-os a maior parte do tempo no espaço privado; se fazem aparições públicas, não é para assistir peças do repertório realista ou óperas com cenas que poderiam chocar a moral do espectador. Quando se

refere às obras do realismo francês, o faz com um romance. Ora, o impacto da leitura de um romance é individual e não social. O teatro só existe na coletividade de um público que se congrega e, aí sim, a arte dramática se realiza. (GOMES, 1968, p. 10). Já o romance é para ser lido no “interior da casa” que, conforme o Meneses de *As Asas de um Anjo*, é onde “se respeita a virtude e não se profana o sentimento”. Pois bem, além desse atenuante, encontramos na citação anterior o destroçamento das páginas do livros pelas mãos crispadas de Lúcia. Alencar, deveras, não quer indispor-se com o público do romance. Com o juízo estético de Lúcia, “este livro não presta (...) Cometeu-se aí um sacrilégio literário” acalmam-se os pruridos morais do leitor e *Lucíola* emerge como uma narrativa que não atenta contra a educação nos bons costumes em que o leitor foi criado. Portanto, o autor acabou aceitando as críticas de que *As Asas de um Anjo* chocava moralmente o público; se se mantivesse convicto do contrário, não precisaria estrangular até mesmo “o inocente livro”, afastar seus personagens do teatro (uma das poucas opções de lazer da Corte à época) e nem levar Paulo, Lúcia e Cunha para ouvirem *Ermani*, ao invés de *Lucrecia* ou *Rigoletto*. Ainda pelas óperas é que seremos conduzidos ao outro argumento de Alencar.

2. Defesa do teor moral das duas passagens da comédia que teriam sido acusadas de maior atentado à moral:

“Se não me engano, são a penúltima cena do prólogo, quando Ribeiro seduz Carolina, e a cena final do 4º ato, quando Antônio, abraçando a menina, reconhece sua filha, que servem de pedra de escândalo e fazem arrepiar a *mimosa pudica* de certas almas escrupulosas.

Que há de imoral na primeira das duas cenas? A sedução? Uma sedução de palavras, onde não aparece nenhuma carícia de amor, nenhum movimento desonesto? Constantemente não vemos representados iguais lances em que o adultério e a desonra triunfam da virtude vacilante?” (FARIA, 2001, p. 483).

A conexão com as óperas se dá pela última frase da defesa de Alencar, pois o mesmo se encarrega de, página adiante (p. 485), retornar ao *Rigoletto*. No terceiro ato, Rigoletto canta a ária *Cortigiani, vil razza dannata* diante da porta do quarto onde sua filha Gilda é desonrada pelo Duque de Mântua. O público carioca aplaudia a ópera e ninguém a acusava de ser imoral ou de conter “lances de desonra”. Segundo Alencar, contra a sua peça “o grande argumento resume-se na seguinte interrogação: - O que ia se passar?... Eu respondo, como responderão todos que tiverem compreendido a cena; não ia se passar nada.” (p. 484). Se a pergunta não era levantada para obrigar o empresário a retirar de cartaz *Rigoletto*, não o pode também para embargar a já licenciada (pelo Conservatório e pela polícia) *As Asas de um Anjo*. Embora Alencar não mencione (ao refutar a acusação ao ato quarto) *Lucrecia Bórgia*^[10], pode-se dizer que igual argumento poderia ser construído: no prólogo, Lucrecia beija Gennaro adormecido e este, ao acordar, confessa amá-la, sem saber que Lucrecia é sua mãe. De similar a *As Asas de um Anjo* há a insinuação de incesto. Ora, em *Lucíola*, além da ausência das óperas *Rigoletto* e *Lucrecia Bórgia* há uma frase de Lúcia no capítulo 7 que responde diretamente à querela desencadeada pela interpretação dada ao final do ato quarto. Trata-se de uma brincadeira de Sá, “ – (...) Nina chamará o sr. Couto – *nhonhô*, e Laura o Rochinha – *papai*.”. Reage Lúcia: “Não admito! O

incesto é contra a moral, gritou Lúcia!” (ALENCAR, 1972, p. 151). Nada havia de incestuoso na ceia dada por Sá; era jogo de palavras e não comportamentos transgressores da interdição edípica. Mesmo assim, Lúcia foi enfática. Portanto, não é a resposta dela a Sá e sim a de Alencar à polícia e às “certas almas escrupulosas”, assombradas pelo estender dos “braços lascivos” do “pai ébrio” em direção à filha cortesã. Se na defesa da peça cabia a alegação de que “não se ia passar nada”, previne-se agora Alencar inserindo frases moralizantes no romance.

A favor da nossa hipótese de o romance acolher as críticas da peça há a omissão naquele justamente das duas cenas acima arroladas na defesa de Alencar. Não existe nenhum reencontro entre Lúcia/Glória com o pai, sequer alusões a uma troca de identidade a abrir a possibilidade de cenas incestuosas. Da mesma forma, omite-se a cena da sedução de Lúcia pelo Couto. O episódio é narrado por Lúcia – distanciando-se mais ainda da “realidade”, pois, no momento, Lúcia não está sendo seduzida e sim escutada por Paulo – no capítulo 19, quando se arrefeceram os ardores sensuais entre Paulo e Lúcia e os dois vivem fraternalmente. Ao final, Paulo imprime à narrativa dela (e à dele, já que é o narrador de todo o romance) o selo inviolável da moralidade: “ – Tu és um anjo, minha Lúcia!” (idem, p. 234). Dupla moralização: suprime-se a cena da sedução (dada a conhecer apenas sob a forma de rememoração por parte de Lúcia) e inscreve-se o episódio vivido pela protagonista no campo da moral. Mesmo descontadas as diferenças entre Carolina e Lúcia (a primeira, apesar de desmaiar na cena do rapto – o que atenuaria seu grau de culpabilidade –, responsabiliza-se, no ato primeiro, pela conduta; a segunda é vítima da vilania e da lascívia do Couto e age impelida por uma causa nobre – encontrar meios de socorrer a família), pode-se tomar o remate do capítulo 19 como estratégico para não se atribuir ao romance o estigma de imoral pespegado a *As Asas de um Anjo*. Na diferença entre as duas protagonistas, algo mais contribui para a aceitação moral de *Lucíola*: o desconhecimento “do que é a honra e a virtude da mulher; o que se revoltava em mim era o pudor ofendido.” (idem, p. 232). Além dos motivos nobres que a empurram para os braços do sedutor, há a seu favor a inocência. Carolina, além de saber muito bem o que eram “a honra e a virtude da mulher”, ouve de Luís um catecismo exposto na “linguagem da amizade e da razão” (ALENCAR, 1977, p. 191), foge com o sedutor e escolhe permanecer no erro diante da oportunidade, no primeiro ato, de repará-lo.

3. No tópico anterior ocupamo-nos com o que, segundo o próprio Alencar, foi tomado pelas “almas escrupulosas” como imoral. Para avançarmos, iremos agora àquilo que o dramaturgo tem na conta de eminentemente moral. A passagem é longa mas necessária, por abarcar toda a peça e sob o olhar defensivo do dramaturgo:

“Estabelecido este ponto [conceito de imoralidade], pergunto:

Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito freqüente na sociedade, deduz dele conseqüências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais, como àqueles que concorreram indiretamente para a sua realização?

A lição que se dá aos pais de família sobre a necessidade de cuidarem da educação moral de seus filhos; a punição do sedutor que acabando por amar a mulher que ele seduziu, vê-se abandonado por ela; o castigo do moço pródigo, que depois de sacrificar toda a sua fortuna a uma amante, encontra nela o desprezo e o escárnio quando se trata de salvá-lo da desonra; a miséria que serve de termo à vida desregrada de uma pobre menina, impelida pela imaginação enferma, que lhe dourava o vício; o horror da filha que, vendo seu pai ébrio estender-lhe os braços lascivos, contempla o profundo abismo de abjeção e vergonha a que se arrojou; e finalmente o suplício de Tântalo de um amor partilhado e não satisfeito, de um amor cheio de remorsos e recordações pungentes, a acusação eterna, constante da consciência; tudo isto será imoral?

E entretanto é esta a ação da minha comédia; são aquelas as teses que me propus desenvolver no meio de um quadro de costumes brasileiros. Não há aí uma só personagem que não represente uma idéia social, que não tenha uma missão moralizadora.” (FARIA, 2001, pp. 479-480).

Toda a defesa sustenta-se num único argumento: a peça é moral porque “mostra o vício castigado pelo próprio vício”, algo já advogado por Meneses, o *raisonneur*^[11] de *As Asas de um Anjo*: “Desgraçado dos homens de bem, Araújo, se o mundo não fosse assim; se o vício não tivesse em si esse princípio de destruição que é o seu próprio corretivo.” (ALENCAR, 1977, p. 224). O parágrafo mais extenso da citação desenvolve o argumento pelo exame da ação da peça e, feito isso, Alencar reitera que todos os personagens têm “missão moralizadora” porquanto neles o vício seja castigado. Apliquemos à ação de *Lucíola* esse mesmo argumento vendo o castigo infligido a Couto, Lúcia e Paulo e, obviamente, discutindo o que neles há de vício.

O sedutor Couto (seduzir é o vício nele encarnado), da mesma forma que o Ribeiro (sedutor de Carolina), sofrerá castigo. Não o de amar Lúcia e sim o ser trocado por outros amantes e, apesar disso, continuar fazendo-lhe a corte. Fixa-se na seduzida e não consegue trocá-la por outra cortesã. Invertem-se os papéis e Couto, de ativo na cena da sedução, torna-se passivo e deixa-se seduzir pelos encantos de Lúcia. No capítulo 12, vemo-lo bancar o excessos de luxo de Lúcia: “Vendo o gesto significativo do Couto ao dono da loja, como eu, todas as pessoas presentes ficaram persuadidas que da bolsa do velho saía o dinheiro que ela acabava de atirar a mancheias de uma a outra ponta da rua do Ouvidor.” (ALENCAR, 1972, p. 186). Castigo maior é, no capítulo seguinte, encontrar Paulo nos aposentos de Lúcia e vê-la prontamente obedecer o rapaz – de cuja bolsa não saíra nada no dia anterior...

E Lúcia? Não se pode tranqüilamente tomá-la como a encarnação do vício porque sua sedução diferiu da de Carolina. Foi de fato seduzida, não quis a vida de cortesã, sendo antes jogada nela pela atitude do Couto e do pai, que a expulsou de casa. Bem diferente de Carolina que, numa de suas réplicas a Ribeiro no ato segundo, sustenta: “Neste ponto me parece que se algum de nós deve ao outro, não é decerto aquela que sacrificou a sua existência. Mas não cuide que me queixo; aceito o meu destino! Fui eu que assim o quis...” (ALENCAR, 1977, p. 215). Inocentando Lúcia de dar o primeiro passo para a prostituição, Alencar já faz concessões

às acusações de 1858. Não ousar construir no romance uma segunda personagem feminina que dê sua adesão livre e consciente à prostituição significa querer dar um cunho moral à obra e acolher a crítica de 1858. Por essa ótica, entende-se também porque, mesmo sendo inocente (se comparada a Carolina no que concerne às circunstâncias da sedução), Lúcia sofreu castigo semelhante ao dela. De fato, a última notícia que temos dos encontros ardorosos entre Paulo e Lúcia é dada no final do capítulo 9: “Um olhar eloqüente, raio voluptuoso que rompeu o enleio encantador de seu gesto, disse-me quanto havia nessa palavra. O meio de resistir a semelhante pedido?” (ALENCAR, 1972, p. 168). Após as brigas (motivadas pelas intrigas do Sá e pela rispidez de Paulo para com Lúcia após a festa na casa da Sra. R.) e depois da reconciliação (quando Lúcia castiga Couto dispensando-o), os dois amantes continuaram relacionando-se. Todavia, observamos, já no capítulo 14, que se dessexualiza a relação (idem, p. 200) e, no 16, os dois conversaram “tranquilamente como dois bons amigos num momento de expansão.” (idem, p. 207). Frustraram-se as tentativas de Paulo de esquentar os encontros e, no 18, Lúcia “entregou-se com um cínico desgarro” (idem, p. 221); para corrigir-se, embebedou-se. Diante disso, Paulo desistiu: “Tinha quase esvaziado uma garrafa de kirsch. Acreditei enfim na sinceridade da repugnância de Lúcia; *renunciei de uma vez ao meu desejo.*” (idem, p. 222: grifo nosso). Depois desses acontecimentos, passaram a levar uma vida de irmãos, comunhão fraterna de almas e excomunhão eterna de corpos. O motivo da repugnância de Lúcia: a uma cortesã não é dado o direito de aliar amor e prazer. Por amar Paulo, renunciou ao prazer. No início do envolvimento com ele, experimentara os dois sentimentos; mais tarde, assumindo os preconceitos da opinião pública, não se viu digna da graça de amar e gozar. Constatamos assim o quanto *Lucíola* envereda pela via da moralidade: não obstante a protagonista não tenha conscientemente aderido ao vício da prostituição, a pena do autor castiga-o em Lúcia com a mesma intensidade que em *As Asas de um Anjo* o fizera em Carolina. De fato, Lúcia não (re)constituiu, como Carolina, uma família, pois a posição de Paulo é ambígua por ser irmão de Lúcia e por implorar-lhe a cortesã que ele seja pai ou marido de Ana (“O incesto é imoral!”, já avisara o narrador, pela boca de Lúcia, lá na festa do Sá); diferente de Carolina, que conseguiu reunir-se à filha, não conheceu as delícias da maternidade que, já no capítulo 18, fazia-a ter horror de si (ALENCAR, 1972, p. 223). O sacrifício de Tântalo, de que nos fala Alencar na extensa citação anterior, é visto também entre Lúcia e Paulo: amam-se de alma somente. Desde a morte do desejo de Paulo, Lúcia tornou-se sagrada para ele: “Um desejo de hoje em diante seria uma idéia assassina! Não posso, não o devo ter! És sagrada para mim; sagrada pelo martírio que te causei; sagrada pelas lágrimas que derramamos juntos. A tua beleza não tem influência sobre os meus sentidos. Posso te ver *impunemente.*” (idem, p. 222). Se em *As Asas de um Anjo* o vício foi castigado porque a regeneração da cortesã se deu pela metade (Luís aceitou a alma, não o corpo de Carolina – FARIA, 1987, p. 84), em *Lucíola* mais ainda, porquanto tenha sido Lúcia mesma quem recusou o seu corpo e o de Paulo. Apenas Ana, a irmã de Lúcia que nunca conheceu o vício, poderia usufruir do amor e do prazer conjuminados.

Na última fala de Paulo, lê-se um “*impunemente*”, abrindo-nos a via para discutir qual vício encarna-se nele e qual punição recebe ele. Seu vício, confessa-o no início do capítulo 9: “... antes de começar a vida árida e o trabalho sério do homem que visa ao futuro, queria dar um último e esplêndido banquete às extravagâncias da juventude (...) queimar na pira do prazer a

derradeira mirra da mocidade” (p. 163). Enfim, quer deixar-se levar pelas “mil seduções” da corte de que nos falava no segundo capítulo; quer viver as “extravagâncias da juventude”. Esse o seu vício e, para regalar-se com ele, não precisou raptar nem seduzir Lúcia porque Couto já o fizera. Em Ribeiro houve “a punição do sedutor que acabando por amar a mulher que ele seduziu, vê-se abandonado por ela” (FARIA, 2001, p. 479); em Couto, já vimos atrás, a punição foi ver-se abandonado por Lúcia, que prefere outros amantes; em Paulo, escravizar-se da beleza de Lúcia e não ter mais olhos para nenhuma outra mulher – apesar das constantes lições imorais do Sá sobre como fazer a corte a uma cortesã na Corte –, vindo sua alforria somente após o firme propósito de Lúcia de viver castamente com ele. Portanto, se em *As Asas de um Anjo* Ribeiro seduziu, amou e foi abandonado, em *Lucíola* esses papéis desdobram-se e vivem-nos Couto (seduzir e ser abandonado) e Paulo (querer gozar a seduzida e, depois, quase amá-la). A fraqueza moral de Paulo foi aderir às seduções da corte e viver as “extravagâncias da juventude”; disso veio o seu maior castigo: fixar-se na cortesã e, mesmo estando juntos, não poder “queimar na pira do prazer” a beleza de Lúcia e os seus ardores de rapaz que deseja ter assento reservado no “festim de Sardanapalo” (ALENCAR, 1972, p. 163). Sendo esse o castigo, a redenção é, de fato, conseguir olhar para Lúcia sem que a beleza tenha nenhuma influência sobre os seus sentidos. Ascese de Paulo e resposta de Alencar às críticas de 1858: não é um escritor imoral e é permitido ler *Lucíola* sem corar.

Percorridos os argumentos da defesa de Alencar, iremos agora a algumas passagens de *Lucíola*. Analisaremos, no primeiro capítulo, marcas das discussões em torno de *As Asas de um Anjo* e, no sexto e no sétimo, o retorno da preocupação com a moralidade explicitada no primeiro.

1. O eco do debate no primeiro capítulo: a abertura do romance se dá com uma frase a nosso ver enigmática se desconsiderarmos as pontes entre o romance e a comédia: “A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias.” (ALENCAR, 1972, p. 121). A única senhora aparecida no romance é a Sra. R., em cuja casa Paulo, no capítulo 11, vai, dança, reencontra Sá, fica sabendo das calúnias espalhadas sobre seu desfrute de Lúcia e isso tudo esquentará a trama até o capítulo 14, quando Couto é dispensado e Paulo e Lúcia reconciliam-se. Ao Sr. R. Paulo fora “recomendado por amigos de minha província” (idem, p. 178). Confessando Paulo, no início do segundo capítulo, que “A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855.” (idem, p. 123) – coincidentemente, o ano da estréia da companhia de Heliodoro no Ginásio Dramático e, portanto, a primeira vez que vinham ao Rio de Janeiro as peças do repertório realista francês, o que atrela mais ainda o romance à comédia –, descartada fica a possibilidade de essa senhora mencionada no primeiro ser a mesma do décimo primeiro. Por conseguinte, o encontro a que o narrador se refere só pode ser o havido no Teatro Ginásio Dramático em maio e junho de 1858 durante as três récitas de *As Asas de um Anjo*. Verdade é que em 1860 Alencar publicou *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*; entretanto, já haviam saído em folhetim anteriormente. O encontro não é o criado pela publicação dos romances. Ademais, não é neles que existe uma “excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo” e sim em *As*

Asas de um Anjo[12]. A expressão “criaturas que ostentam luxo e extravagância” evoca diretamente Carolina, conforme se lê na defesa de Alencar, “ela percorre todos degraus da escala desde a pobreza até ao luxo, desde o luxo até à miséria.” (FARIA, 2001, p. 480) e “extravagâncias” lembra Ribeiro que, da mesma forma que Paulo, viveu as “extravagâncias da juventude”. Já “excessiva indulgência” corresponde à polêmica da regeneração ou não da cortesã aberta pela reabilitação no epílogo e, no caso de Ribeiro, do quanto sofreu ou não castigo por seu vício de rapaz que comete a extravagância de raptar a moça desejada. Ainda que Carolina tenha se corrigido moralmente apenas de modo parcial (porquanto não se consuma o casamento dela com Luís), a senhora teria bons motivos para ver no dramaturgo uma indulgência com o vício e, a partir dessa leitura, tachar de imoral o autor. Com efeito, a cortesã é reintegrada à família (retorna à família que abandonara no prólogo, é perdoada pelo pai e passa a conviver com a filha) e tem restituídas “as asas de um anjo” (as fitas azuis usadas no prólogo e perdidas no momento em que a moça saiu pela janela pelos braços de Ribeiro): “LUÍS: - E agora, conheces estas fitas?... / CAROLINA: - Ainda as conservas!... / LUÍS: São o emblema de tua vida e a história da minha. São as asas de um anjo que as perdeu outrora, e a quem Deus as restitui neste momento.” (ALENCAR, 1977, p. 252).

Na seqüência do capítulo primeiro, o narrador desculpa-se pelo atraso em desfazer na senhora o julgamento de que condescendera com as extravagantes e luxuosas criaturas e confessa dois receios:

“Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz porque vi sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de dezesseis anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria a profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes de sua inocência.

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas idéias”. (ALENCAR, 1972, p. 121).

O *primeiro receio* é que sua justificativa pudesse ferir os ouvidos da neta da senhora. Neta e senhora são metáfora dos públicos segmentados a que o romancista se dirige com sua obra, tanto quanto, no Ginásio Dramático, a representação de *As Asas de um Anjo* endereçava-se a um público heterogêneo. A heterogeneidade existia, a despeito do esforço da imprensa de criar a imagem de ser a platéia mais seleta (SOUZA, 2002, p. 64) e do qual participou o próprio Alencar, conforme se lê em crônica sua de 03/06/1855 (ALENCAR, 1977a, p. 198). Receando chocar a neta, complexifica-se a tarefa de conduzir a narrativa para o caminho da moralidade. Se era necessário justificar-se diante da senhora, o narrador precisa agora levar em conta a neta e evitar sair o remendo pior que o buraco, ou seja, que sua exposição de motivos não seja também considerada ofensiva à moral. Ora, *Lucíola* é esse arrazoado de Alencar em defesa de seu compromisso com os bons costumes (posto sob suspeita com a proibição de *As Asas de um Anjo*) e a preocupação em não ferir a gentil menina revela seu esmero em colocar o romance na

senda da moralidade. Trabalhará o tema perigoso da prostituição, mas deseja fazê-lo de forma a não sofrer de novo a acusação de tolerar o vício ao invés de castigá-lo. Constatado isso, fica fácil entender que, com *Lucíola*, Alencar intenta desfazer os equívocos gerados pela montagem de *As Asas de um Anjo*, uma vez que o desfecho do romance castiga a personagem, conforme já expusemos. De igual modo, o *outro receio* também conecta-se às discussões de 1858. Isso porque trabalha com uma distinção que sugere uma divisa entre o gênero dramático e o narrativo, “a palavra viva e impressionável” x “a pena calma refletida”, respectivamente. Desponta aqui a idéia de que, para tratar de tema susceptível de ferir “almas escrupulosas”, a pena (o gênero narrativo, na espécie de romance) é instrumento mais adequado porque de inteiro domínio do autor. O mesmo não se pode afirmar da “palavra viva e impressionável”, rebelde à vontade do autor por ser dócil à do ator. De fato, alguns atores, não obstante os cortes no texto feitos pelo Conservatório, repetiam as palavras suprimidas, azedando mais ainda a relação entre polícia e Conservatório. (SOUZA, 2002, pp. 175-176). Finalizando as desculpas à senhora, temos: “Escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecerem.” (ALENCAR, 1972, p. 121). Encontramo-nos diante do que na introdução chamávamos de “posição matizada”: o narrador acabou de montar todo um argumento conduzindo à conclusão pela moralidade do romance e agora delega à senhora a função de dar-lhe “o título e o destino que merecerem”. No próximo tópico, acompanharemos o cuidado dele em fazer o juízo da senhora pender para a moralidade. Ela não é tão livre assim para julgar.

2. A preocupação com a moral no sexto e no sétimo capítulos: dedicados a narrar a ceia na casa do Sá, em que se insere a antológica cena da nua dança sensual de Lúcia, parecem ser prova contundente de imoralidade. Poderiam ser, se se tratasse de “palavra viva, rápida e impressionável”; a “pena calma e refletida” guiará o leitor de forma tal a levá-lo a aceitar, sem “arrepiar a mimosa pudica” de sua “escrupulosa alma”, como moral o que se passará na ceia do Sá. Acompanhemos mais de perto o processo persuasório do texto de Alencar nas quatro manobras de sua “pena calma e refletida” .

Despontam já no capítulo sexto na construção do espaço em que será situada a casa de Sá. Todas as demarcações afastam a casa do devasso da casa da “gentil menina de dezesseis anos”. A *primeira manobra* é para distanciá-la do espaço urbano: “Sá habitava, *num dos arrabaldes da corte*, uma *chácara* que caprichara em preparar.” (ALENCAR, 1972, p. 145: destaque nosso). Além disso, encontra-se segregada das demais e não oferece nenhum risco para a moral da vizinhança. Na *segunda*, a pena situa-a “entre os jardins, no centro de uma chácara ensombrada por casuarinas e laranjeiras”. Receoso de que os leitores não se convençam e de que a senhora possa dar ao romance destino infausto, o narrador apressa-se a fazer a exegese do próprio texto: “Se algum eco indiscreto dos estouros báquicos ou das canções eróticas escapava pelas frestas das persianas verdes, confundia-se com o farfalhar do vento na espessa folhagem; e não ia perturbar, nem o plácido sono dos vizinhos, nem os castos pensamentos de alguma virgem que por ali velasse a horas mortas.” (idem). Essas duas operações persuasivas são curiosas, pois, se criam a moralidade por impedir que chegue aos ouvidos da neta o “eco indiscreto dos estouros báquicos ou das canções eróticas”, sugerem o contrário: para todos os efeitos, a leitora ouvirá os ecos e verá o que se passa na sala posto ser

nela introduzida pelo desfiar das linhas do texto. A objeção que acabamos de levantar não escapa ao narrador, tanto assim que prosseguirá com suas preleções morais a fim de evitar que os acontecimentos da ceia possam levar o leitor a um juízo desfavorável à obra. Passamos, assim, à *terceira*. Apesar das indicações do início do capítulo de ser a ceia um “reinado efêmero da devassidão” (idem), o relato da chegada dos convivas interrompe-se para quem narra avaliar moralmente o que está sendo lido: “A reunião nada tinha *ainda* que assustasse os bons costumes. À exceção de alguns gracejos dúbios da galantaria enrugada do sr. Couto, conversava-se alegremente como no mais aristocrático salão. Havia mesmo um ligeiro tom de cerimônia, que, se não era bastante para acanhar, tirava contudo ao diálogo o colorido vivo e animado que lhe dá a palavra.” (p. 146: grifo nosso). Nada de imoral “*ainda*”; pelo contrário, se se palestra “como no mais aristocrático salão” – semelhante ao da Sra. R., descrito no capítulo 11 –, a gentil neta da senhora poderia estar ali num canto e não enrubesceria. É extremamente calculada a marcha do texto em direção à cena do desnudamento de Lúcia, pois ao mesmo tempo que tranquiliza afirmando a harmonia entre conversa dos convidados e bons costumes já prepara o espírito do leitor para a existência de “próximas cenas” a quebrarem essa harmonia – o que é sugerido pelo “*ainda*”. Preparado assim, o público vai acostumando-se à idéia ou desiste da leitura antes de deparar-se com algum atentado aos bons costumes. Dispondo o espírito do leitor para não julgar imoral a obra, há um muito bem construído argumento – *a quarta manobra* –, ancorado na autoridade de Horácio e Ovídio. Quem os leu, não estremececerá diante das próximas páginas; se os desconhece, melhor é rasgá-las. (idem, pp. 146-147). Fica difícil à senhora dar um outro destino à obra a não ser considerá-la moral. Só poderá condená-la se desconhecer os clássicos. Todavia, desistirá de fazê-lo porque ao conhecimento desses autores o narrador associou as idéias incensadoras de “espírito culto” e “bom gosto”. Estulta não será a leitora de Alencar a ponto de querer passar-se por inculta e de tosco gosto. Restam-lhe concordar que até aí “*ainda*” nada houve “que assustasse os bons costumes”, reconhecer nas folhas lidas um conteúdo moral e prosseguir na leitura. Se para os intelectuais ligados ao teatro realista o público era “uma massa bruta à espera de quem a modelasse” (SOUZA, 2002, p. 93), qualificar agora o público do romance visa, de fato, a uma adesão deste ao juízo de que sua escrita é moral.

“Anunciada a ceia, atravessamos o jardim para ir à sala do serviço.” (ALENCAR, 1972, p. 147). Vai começar o orgiaco festim. E agora, na “sala do serviço” será mantida a compostura de “salão aristocrático” ou aquele “*ainda*” cederá lugar a um “*já*”? No intuito de persuadir o leitor de estar diante de uma obra moral, “A guerrilha de facécias e ditos mais ou menos chistosos” (idem, p. 152) é interrompida. Comenta o narrador: “renuncio à idéia de reproduzi-la”. No lugar da reprodução das facécias e dos ditos chistosos o que o possível espectador das comédias de Alencar no Ginásio Dramático e agora leitor de seus romances vê reaparecer é a figura do *raisonneur* de *As Asas de um Anjo* e *O Crédito*. De fato, há um corte abrupto na ação e vem para o centro da página justamente uma reflexão sobre o que é a moral literária e se as reticências suprimem ou criam a imoralidade. É digno de se reproduzir essa guerrilha estética travada lá em 1858 e que chega até 1861, ano da redação de *Lucíola*:

Se tivesse agora ao meu lado o sr. Couto, estou certo que ele me aconselharia

para as ocasiões difíceis uma reticência. Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade?

Sempre tive horror às reticências; nesta ocasião antes queria desistir do meu propósito, do que desdobrar aos seus olhos esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época, aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade.

Por isso quando em alguns livros moralíssimos vejo uma reticência, tremo! Se uma curiosidade ingênua de quinze ou dezesseis anos passar por ali, não verá abrir-se em cada um desses pontinhos o abismo do desconhecido?

A minha história é imoral; portanto não admite reticências; mas tenho um desvanecimento, pouco modesto, confesso. Caso a senhora cometesse a indiscrição de ler estas páginas a alguma menina inocente, talvez chegassem ao fim sem uma única pergunta. A borboleta esvoaça sem pousar entre as flores venenosas, por mais brilhantes que sejam; e procura o pólen no cálice da violeta e de outras plantas humildes e rasteiras. O espírito da moça é a borboleta; o seu instinto a castidade.

Entretanto, se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia, e um editor escrupuloso quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às elegantes banquinhas de costura, bastaria substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos.

A que se reduz por fim a moral literária! Ao mesmo que a decência pública: a alguns *pontos* de mais ou de menos.” (idem, p. 152).

Parece que estamos lendo a defesa de *As Asas de um Anjo* publicada por Alencar no *Diário de Rio de Janeiro* em 23 de junho de 1858. Estrutura-se o trecho sob a forma de dissertação, com o último parágrafo reafirmando a tese estampada no primeiro. Basta voltarmos ao excerto já transcrito aqui e no qual Alencar repassava a ação para reiterar ser moral a peça porque o vício castigava o vício. No trecho acima, a defesa do romance constitui-se desqualificando-se o procedimento dos autores de “alguns livros moralíssimos” que os inscreviam no campo da moral suprimindo, por reticências, as cenas imorais. Alencar achincalha-o, alegando espicaçarem os três pontinhos a curiosidade da leitora, levada a parar o seu espírito sobre os pontos e indagar-se pelo que estaria ali. Já vimos atrás ter sido a pergunta “O que se ia passar?” a base da crítica à cena do ato quarto de *As Asas de um Anjo* em que “o pai ébrio estende os braços lascivos” à filha cortesã e ter rechaçado Alencar a crítica com um “não se ia passar nada” e com a audiência do público fluminense às óperas *Lucrecia Borgia* e *Rigoletto*, também com cenas “perigosas” se se perguntar “o que se ia passar” entre Lucrecia e Gennaro, Duque de Mântua e Gilda. No limite da discussão encontra-se uma questão eminentemente teórica, que seria a da fronteira da própria obra literária: vale pelo que está escrito/encenado ou pelo nas entrelinhas e “entrefalas” sub-entendido? No caso da impugnação por imoralidade, o autor responsabiliza-se pelo estritamente escrito ou também pelo não-dito mas que o seu dizer dá margem ao leitor para percebê-lo também como um dito do autor – e não um sentido posto por ele, leitor? Em 1858 Alencar assumiu só o dito/visto, e não o sugerido; agora, em 1862, usa contra os “moralíssimos autores” o que lá foi usado contra ele. De fato, o

que permite a Alencar questionar o procedimento é incriminar tais autores por aquilo que não dizem mas as reticências acabam por sugerir à leitora – diferente das suas (a senhora e a neta), que poderão chegar “ao fim sem uma única pergunta”, porquanto não haja hipócritas reticências. Quando o autor corta e pontua para não deixar imoral a obra, realiza justo o contrário. O seu não-dizer acaba sendo um dizer. Desmanchado por dentro o raciocínio que atravessa a moral literária, o narrador pode então tranquilamente afirmar “A minha história é imoral; portanto, não admite reticências”, sem que isso invalide seus esforços anteriores de mobilizar o leitor para assentir com juízo contrário. Imoral é a que suprime trechos e substitui-os pelas reticências e, com isso, ruboriza a leitora; a presente narrativa não o é por não suprimir nada e por dirigir-se a uma leitora de sólida formação moral (que, diante de cenas mais ousadas, como a da primeira entrega de Lúcia a Paulo, no capítulo 4, e essas da ceia do Sá, terá a castidade como “instinto” que a fará voar sobre as passagens perigosas impedindo-a de deter-se aí e chocar-se) e de “espírito culto” e muito “bom gosto (portanto, já leu Ovídio e Horácio e já conhece, no original, aquilo que na pena de Paulo será imitação – tanto quanto as poses de Lúcia sobre a mesa eram cópias dos quadros dos mistérios de Lesbos).

Cessada a lição sobre a “moral literária”, volta-se a pena para os ditos de Lúcia. Antes que o leitor se assuste julgando estar a apalpar as facécias e os ditos antes suprimidos, o narrador justifica-se mais uma vez: “Estas palavras, assim lidas friamente, nada são comparadas com a voz amarga e sibilante que as pronunciava.” (idem, p. 153). Que voz “amarga e sibilante as pronunciava”? Não é a de Lúcia de 1855, quando Paulo chegou ao Rio, e que agora, em 1861, ele “esfria” ao compor a narrativa para a senhora; trata-se antes da voz da atriz Adelaide Amaral, intérprete de Carolina nas encenações de *As Asas de um Anjo* em 1858 (MENEZES, 1977, p. 140), agora acomodada ao propósito do romancista de apresentar o mesmo tema emoldurado na moral.

Considerações finais

Partir de *As Asas de um Anjo* para ler *Lucíola* e posicionar-se acerca da moralidade ou imoralidade do romance pensando nas altercações de 1858 em torno da proibição da peça jogaram-nos em cheio na polissemia da narrativa. Dos vários caminhos possíveis de se seguir era necessário optar por um e isso não era fácil. Todavia, não assumir nenhum seria tarefa cômoda e preguiçosa, a primar pelo menor esforço e, portanto, incompatível com o espírito acadêmico. Quem se dispuser a (re)ler *Lucíola* perguntando-se pelo que nele ecoou do debate sobre *As Asas de um Anjo* verá não ser unívoca a resposta do Alencar romancista. Frente às diferentes formas de entender tal resposta, recortamos uma (Alencar incorporou as críticas e, por isso, empenhou-se em imprimir ao romance um cunho moral) e a defendemos aqui (aportando nos argumentos do autor a favor da moralidade da peça e, depois, noutros recortes do romance em que ressoam os ecos da querela ou em que se evidenciam a justificativa da moralidade do romance).

Instigando nossa pesquisa não houve apenas as penadas do narrador de *Lucíola* mas também a dos estudiosos do Alencar dramaturgo e romancista, que sugerem pontes entre os dois. Décio de Almeida Prado, por exemplo, vinculava as peças *O Crédito* e *As Asas de um Anjo* aos romances *Senhora* e *Lucíola*, respectivamente. As duas tiveram pouco êxito de público e o assunto delas retornou nos romances. Entretanto, há o contrário na produção do autor: publicou *As Asas de um Anjo* e não *O Crédito*; trabalhou para a suspensão do espetáculo *O Guarani* mesmo depois de o romance e a montagem de Jacinto Heller terem sido bem acolhidos entre o público (FARIA, 1987, p. 138). Ademais, não só em *Lucíola* retornou ao tema de *As Asas de um Anjo*; também em *A expiação*, publicada em 1868 e jamais encenada (idem, p. 92). Seu romance *Diva* teve fria acolhida e foi citado no segundo capítulo da quarta parte de *Senhora* quando se discute literatura nacional. Por aí, constatam-se as diferentes reações de Alencar à recepção de suas obras. Da mesma forma, Antônio Cândido sustenta incorporação nos romances de '60 da experiência teatral de Alencar de '50 e não a aprofunda. Certificar que nenhum dos três críticos desenvolvia o que sugeriam motivava-nos a perseguir a hipótese de leitura que nos acompanhava desde 2002 e fazer um caminho que não víamos trilhado. Parafraseando o narrador de *Lucíola*, diríamos: “reuni as suas sugestões e fiz um artigo”. E, ainda na paráfrase, o nosso leitor (haverá pelo menos os cinco pleiteados por Brás Cubas em *Memórias Póstumas* ?) dará às páginas o “destino que merecerem”, uma vez que título já possuem.

Percorrido o caminho, descortinam-se outros, em especial o da busca de maiores informações sobre a recepção de *Lucíola*; a pertinência ou não da distinção entre gêneros literários diante do procedimento de aproveitar peças teatrais para a produção de folhetins e vice-versa, comum entre os dramaturgos da França do século XIX (conforme documentado por Thomasseau em seu estudo sobre o melodrama) e empregado por Alencar; as bases teóricas a partir das quais, no Brasil do século XIX, fundamentava-se o debate em torno da insolúvel questão dos vínculos entre arte e moral. Portanto, parece que, em última instância, paramos diante de portas em que vemos escrito “gêneros”, “arte”, “moral”. E isso deixa dúvidas, tanto quanto (ainda as óperas!) deixava no Tamino de *A flauta mágica*, de Mozart, o defrontar-se com templos cujas portas continham as inscrições “natureza”, “sabedoria”, “razão”. Precisaríamos da flauta mágica do espaço e do tempo para enveredarmos por todas essas questões...

Bibliografia

ALENCAR, José. *Lucíola*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1972.

_____. *As Asas de um Anjo*. In: *Teatro completo*, v. 2. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

_____. *Ao correr da pena*. In: *Teatro completo*, v. 1. Rio de Janeiro: SNT, 1977a.

_____. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Fontes, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*, v 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

DONIZETTI, Gaetano. *Lucrecia Borgia* (1833). New York : BMG Music, 1989. Regência de Jonel Pelea.

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

_____. *Alencar: a semana em revista*. In : CÂNDIDO, Antônio [et. al.]. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP ; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva : EdUSP, 1993.

_____. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva : FAPESP, 2001.

GOMES, Dias. *O engajamento é uma prática de liberdade*. In: *Teatro e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 7-17.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Tragédias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, 2ª ed.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977, 2ª ed.

PENA, Martins. *Folhetins: a semana lírica*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, EdUSP, 1972.

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

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *A importação do romance e suas contradições em Alencar*. In : *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades ; Editora 34, 2003, 5ª ed.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERDI, Giuseppe. *Ernani* (1844). New York : Bel Canto Paramount Home Vídeo, 1983. Regência de James Levine.

_____. *Rigoletto* (1851). S/I: EMI Records, 1989. Regência de Túlio Sereafim.

[1] Outra impropriedade em que incorre é esta: “João Caetano, até então [1875] só encenara de autor brasileiro as tragédias *Oligato* e *Antônio José*, de Domingos Gonçalves de Magalhães” (MENEZES, 1977, p. 176). Não procede a informação, pois Caetano representou também obras de Macedo, chegando a participar do elenco de *O Cego* (PRADO, 1987, p. 129; FARIA, 2001, 133). 1875 foi o ano da estréia de *O Jesuíta*, drama histórico de Alencar comemorativo dos cinquenta anos da independência encomendado por João Caetano e cujo papel principal deveria ser criado por ele; por carência de situações dramáticas a serem vividas e por excesso de “declamações patrióticas, vagamente proféticas” (MGALHÃES JR., 1977, p. 154), o ator rejeitou-o e a encenação fracassou, tendo sido representada apenas duas vezes (FARIA, 1987, p.153).

[2] Não somente em termos cronológicos. João Roberto Faria sugere e defende que a idéia central da crônica de 12/06/1856, intitulada “*O Rio de Janeiro às direitas e às Avessas*”, seja “a mesma de *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, peça representada em 1857”. Prossegue: “Ambas, afinal, têm a mesma intenção de criar um quadro verdadeiro, com toda a cor local, por meio da observação direta dos fatos cotidianos e de uma ênfase em elementos contrastantes. Ambas, por fim, aproximam-se bastante da revista, um tipo de peça teatral que parece ter nascido do folhetim: assim como a revista teatraliza os fatos importantes do ano, o folhetim registra os fatos importantes da semana.” (FARIA, 1992, p. 313). O mesmo está em outra obra: “Tudo leva a crer que estamos diante da ‘fonte’ do *Verso e Reverso*. Com efeito, além de haver uma semelhança sensível entre os títulos das comédias, a intenção parece ser idêntica: criar um quadro verdadeiro, com toda a cor local, por meio da observação direta dos fatos cotidianos e de uma ênfase em elementos contrastantes.” (idem, 1987, p. 7). Além dos pontos comuns entre essa crônica e a primeira comédia, há algumas crônicas de 1855 (início das montagens no Ginásio Dramático), em especial a de 15 de Abril, em que comenta os espetáculos da casa, usando do seu folhetim para difundir a nova estética teatral. Revela-se aí o interesse pelo teatro, consolidado em 1857 com *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar* e *O Crédito*, interesse destacado por Faria ao percorrer o caminho da crônica à dramaturgia.

[3] A obra aqui consultada é a sua tese de Doutorado em História Social pela Unicamp em que estuda, como se vê no título, as “tensões culturais na corte” de 1832-1868. A autora assume por inteiro o estudo histórico que João Roberto, em *O teatro realista no Brasil*, faz sobre o movimento ligado diretamente ao Ginásio Dramático. O ponto a partir do qual passa a seguir outro rumo é nestes termos expresso: “A conclusão de Faria [“o período que abrange de 1855 a 1865 foi um momento no qual, por trás de um esforço de atualização estética e de rompimento com o anacronismo dos modos dramáticos românticos, houve algo mais, isto é, aquilo que denominou ‘desejo de civilização’] é pertinente e seu argumento convincente. No entanto, e sem que isto diminua o mérito de seu estudo, por se haver centrado nos discursos elaborados pelos homens de letras do período, não aparecem em seu trabalho ações e relações entre estes sujeitos históricos e outros que também estiveram envolvidos neste processo, tais como atores, empresários e públicos.” (SOUZA, 2002, p. 40). Sua formação em História Social leva-a a ocupar-se, quando se trata de investigar a história teatral da corte, com os outros sujeitos que também construíram-na. Nas suas palavras, Faria tomou o discurso dos literatos; ela pretende resgatar dos jornais da época outras vozes. Por esse motivo, ponderará com mais vagar a rivalidade entre a companhia do São Pedro e a do Ginásio, escutando o discurso dos empresários e do público.

[4] Heliodoro não era homem ligado ao teatro ou às letras antes de empresariar a companhia do Ginário. A crítica dos folhetinistas (todos literatos) a ele indicam, segundo Souza, que viam o teatro como atividade a exigir ilustração e, portanto, não poderia ser empreendida por alguém que possuísse apenas capital. Ser ilustrado ou estar ligado ao mundo das letras era passaporte que conferia legitimidade à autoria de textos teatrais ou à fundação de uma companhia. O mesmo problema se repete depois, na década de 60, quando o ator Vasquez começa a compor peças: não pertencendo ao mundo dos letrados, de saída os críticos reputavam ruins suas produções – aspectos tratados por Sílvia Cristina no último capítulo de seu livro.

[5] A aproximação “perigosa” entre Gennaro e Lucrécia, uma vez que aquele não sabe que esta é sua mãe (Prólogo). Gennaro é despertado por Lucrécia, que o beija. Sem saber que se trata de sua mãe, o jovem declara-lhe amor, para, em seguida, confessar que apenas por uma mulher sente mais amor que por Lucrécia: sua mãe. Esses os aspectos do enredo da ópera portadores de “imoralidade”.

[6] O rapto de Gilda pelos guardas do Duque de Mântua (Ato primeiro, cena segunda) e o encontro, forçado, dela com ele (Ato segundo). Essas as cenas “ímorais”, aplaudidas pelo público que ia ao teatro lírico.

[7] O quadrado amoroso formado pela disputa entre Ernani, o duque Silva e o rei Carlos Magno V pela preferência no coração de Elvira. Em torno desse núcleo amoroso, organizam-se os outros pontos da trama: os projetos políticos do rei de tornar-se imperador, o desejo de vingança de Ernani (disfarce do Conde de Aragoça), a aliança entre Ernani e o Duque Silva contra as intenções políticas do rei, o conflito advindo do empenho da palavra de Ernani ao Duque, numa determinada situação, e a posição diferente assumida por cada um quando se altera o contexto: Ernani julga-se desobrigado dos termos do trato e o Duque repete, na íntegra, as palavras da jura, cobrando-lhe seu cumprimento.

[8] A pobreza e a honradez vividas por Aurélia e Gilda e a permanência do amor: Aurélia ama apenas Fernando tanto na pobreza quanto na opulência, e mesmo depois do abandono dele por causa do dote da Amaralzinha; Gilda apaixonou-se pelo Duque de Mântua (que se disfarçava de estudante pobre) e, depois de tomar conhecimento da verdade e da participação dele no rapto (e portanto, na causação dos sofrimentos de Rigoletto, pai de Gilda), não deixa de amá-lo, a ponto de oferecer-se para morrer no lugar dele – atrapalhando assim a vingança do pai, que encomendara a morte do pai. O pai acaba preparando a morte da própria filha, concretizando-se assim a maldição lançada pelo conde Monterone a ele no primeiro ato. Outra ópera com cujo enredo identifica-se Aurélia é *Norma*, de Bellini; no capítulo segundo, quando já sabe da traição de Seixas (deixá-la pelo dote da Amaralzinha), faz ressoar justamente os trechos cantados por Norma após descobrir a perfídia de Polione.

[9] Conforme visto com Menezes, uma das críticas endereçadas a *Lucíola* é a sua colagem ao romance de Dumas, sendo Lúcia um abasileiramento de Marguerite. Ora, quem defendesse essa tese ancorar-se-ia no “primor da escola realista” e teria que se haver com o destroçamento que Lúcia faz da obra – já que o rasgar as páginas do romance aponta para uma ruptura com a referida escola. Vê-se por aqui a pluralidade de interpretações cabíveis para o texto de Alencar.

[10] Da mesma maneira, o dramaturgo centrou-se apenas no ato terceiro de *Rigoletto*, perdendo oportunidade de, a seu favor, citar o rapto de Gilda na cena segunda do ato primeiro da ópera de Verdi, aplaudida no teatro lírico sem fazer moça a nenhuma “alma escrupulosa”.

[11] Personagem das comédias realistas cuja função é proferir sentenças moralizantes. Alencar abusou do procedimento em *O Crédito*, uma das razões do fracasso da peça, já que o excesso de lições morais lentificava a ação. Em *As Asas de um Anjo*, num exercício de metalinguagem teatral, esta frase de Carolina situa o lugar de Meneses na peça: “Está o Meneses como quer: deram-lhe tema para fazer discursos.” (ALENCAR, 1977, p. 220)

[12] Contra nós poder-se-ia objetar estarmos fazendo uma aproximação muito estreita entre autor e narrador, biografia e ficção. Desfazendo a objeção, remetemos nosso cético leitor ao estudo de Raimundo de Menezes e Rodrigo Magalhães Júnior que situam em *Diva* e *Sonhos d’Ouro* a transposição pouco disfarçada de experiências vividas por Alencar.