

O CASAMENTO EM PEÇAS TEATRAIS BRASILEIRAS DO SÉCULO

XIX

Elisa Maria Verona
Doutoranda UNESP – Franca
Bolsista CAPES

Abordaremos nessa comunicação alguns textos teatrais redigidos por literatos brasileiros durante o século XIX, textos esses que compõem o *corpus* documental de nossa pesquisa. Atemo-nos, nesse momento inicial, aos escritores mais conhecidos da crítica e do público, mas pretendemos incrementar nossa discussão com peças de menor relevância para o período, e que, porventura, não se encontrem publicadas.

Uma análise ligeira de alguns textos de crítica de teatro redigidos por brasileiros ao longo do século XIX possibilita um levantamento significativo de termos que caracterizaram a atividade teatral durante esse período. “Fiel espelho”, “daguerreótipo moral”, “canal de propaganda”, “escola”, “tribuna” – foram inúmeros os sentidos atribuídos à palavra teatro no ambiente sócio-cultural em questão. Determinada parcela da elite letrada oitocentista mostrou-se bastante entusiasmada com o desenvolvimento de mais essa opção de lazer ou, porque não dizer, desse recurso social para a educação dos indivíduos. Para se ter valor literário, uma peça deveria preocupar-se com sua função civilizadora, ou seja, deveria concorrer para a instrução e correção dos costumes, para a inibição dos vícios e o enobrecimento humano. Para tanto, era bom que veiculasse histórias moralizantes, que levassem seus expectadores a se convencerem das vantagens de praticar as boas ações. De Justiniano José da Rocha, precursor importante da crítica teatral brasileira, à críticos como Quintino Bocaiúva, José de Alencar e Machado de Assis, o teatro deveria consistir em “verdadeiro meio de moralizar a sociedade e os povos”. A passagem que se segue, redigida por Machado de Assis e publicada na Revista de Teatros em 16 de dezembro de 1861, expressa muito bem a questão levantada:

O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargos d'alma. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo

isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte. (Apud FARIA, 2004, p. 317).

Como parte dessa preocupação com a moralização das pessoas, o casamento vai ocupar um papel decisivo nas recomendações presentes nos textos teatrais – é o motivo dessa crescente valorização do matrimônio por parte de nossa elite letrada que pretendemos analisar. Vejamos então como o casamento foi pensado nos textos teatrais já consultados.

Vale esclarecer antecipadamente que lemos um total 50 peças de cinco diferentes autores – Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, França Júnior e Coelho Neto. Todos eles, ainda que influenciados por movimentos literários variados, não deixaram de abordar a temática do casamento em suas peças, oferecendo subsídios para que hoje possamos refletir sobre as idéias que envolviam a decisão de se casar durante o período. Em boa parte dos textos consultados, o casamento é visto como uma necessidade social: no geral, os autores apresentam os critérios que podem motivar a escolha do cônjuge, discutem sobre os papéis que homem e mulher devem desempenhar dentro dessa aliança, levantam a questão do casamento por interesse, entre outros. Através das idéias sobre matrimônio defendidas nas peças teatrais, os autores procuravam cooperar para a mudança dos costumes e para a adoção de novos hábitos. Mas que novos hábitos eram esses que nossos teatrólogos pretendiam difundir entre a população – essa foi a questão central que pautou nossa análise da documentação.

Na maioria dos textos, os escritores conferem grande ênfase ao papel da família para o progresso social e procuram, a todo tempo, assinalar quais interferências podem ser prejudiciais ao bom convívio doméstico. Na peça *O demônio familiar*,¹ de José de Alencar, por exemplo, o personagem Eduardo explica ao amigo Azevedo:

— Ouve, Azevedo. Estou convencido que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. A mulher, o marido, os filhos, os irmãos, atiram-se nesse turbilhão dos prazeres, passam dos bailes aos teatros, dos jantares às partidas; e quando, nas horas de repouso, se reúnem no interior de suas casa, são como estrangeiros que se encontram um momento sob a tolda do mesmo navio para se separarem logo. Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave. O serão da família desapareceu; são apenas alguns parentes que se juntam por hábito,

¹ Essa peça foi representada pela primeira vez no Teatro do Ginásio, no Rio de Janeiro, em 5 de setembro de 1857.

e que trazem para a vida doméstica, um, o tédio dos prazeres, o outro, as recordações da noite antecedente, o outro, o aborrecimento das vigílias! (ALENCAR, 1977, p. 55).

Eduardo ainda conclui que essa intensa vida em sociedade, além abalar a convivência entre os cônjuges, também podia provocar o desgaste de moços e moças acostumados aos prazeres efêmeros e torná-los menos predispostos aos deleites da vida íntima – o resultado disso, a dissolução dos costumes.

Outra crítica que pode ser encontrada com frequência na produção teatral brasileira do século XIX diz respeito às uniões por interesse. Nossos escritores insistiram na necessidade de superar o arranjo matrimonial no qual a interferência da família era priorizada em detrimento da opinião dos futuros esposos. Os casamentos realizados para satisfação de uma ambição econômica ou para a conquista de uma posição social deviam dar lugar as uniões nas quais também se levava em conta a afeição mútua, ou seja, os critérios econômicos e sociais não deveriam ser de todo desprezados, apenas deviam ser acrescidos das razões afetivas. Portanto, foram praticamente inexistentes no teatro oitocentista as uniões nas quais a afeição superava as vantagens econômicas e sociais – geralmente o afeto vinha a se somar a outros bons requisitos apresentados pelos pretendentes.

Nossos escritores foram cuidadosos na apresentação das controvérsias em torno desse assunto – são várias as peças, inclusive, cujas histórias se centram nesse debate do casamento por interesse. Observemos a crítica social presente na peça *O Crédito*, de José de Alencar, num diálogo em que o personagem Rodrigo explica ao amigo Hipólito o funcionamento do crédito social:

– Pois é o crédito social que funciona. O sentimento aí é apenas o meio de manter relações que são habilmente exploradas. O homem gasto que vai casar com uma moça rica, tem a esperança de um dote e saca sobre essa esperança como sobre um depósito. A menina que muitas vezes por ordem de sua mãe dá a sociedade o espetáculo de um namoro ridículo com um moço rico, faz supor um casamento que deve ser para seus pais uma caução de dívidas já contraídas. (ALENCAR, 1977, p. 119).

Rodrigo ainda explica ao amigo que esses interesses não existiam apenas nas relações matrimoniais, mas também podiam ser encontrados nos vínculos de amizade estabelecidos entre as pessoas – nesse tipo de convívio, os sentimentos funcionam como hipotecas, conclui o personagem. Mas se, para alguns personagens, o casamento e o amor eram considerados coisas bastante diferentes

ou se a indústria do casamento representava um modo prático de “arranjar caixeiro desempregado, advogado sem cliente, médico sem clínica ou negociante falido”, também foram muitos os personagens que se opuseram a essa perspectiva. Comédias como *Caiu o ministério*, de França Júnior, ironizam os pedidos de casamento motivados pela possibilidade de privilégios, posições ou dote. Nessa história a menina Beatriz se vê, repentinamente, rodeada de pretendentes interessados nas vantagens que a posição política que seu pai acabara de alcançar lhes poderia garantir; quando cai o ministério, ou seja, quando seu pai perde o cargo que conquistara, a situação muda de configuração. No final, Beatriz acaba aceitando o pedido de casamento do ex-caixeiro Felipe, moço que demonstrara afeição pela garota mesmo antes da ascensão política de seu pai e que se tornou um pretendente “casável” depois de ter adquirido um bilhete premiado que lhe conferia duzentos contos. Na peça *Maldita parentela*, também de França Júnior, temos outro exemplo de como a posição social influía na escolha do cônjuge. Nesse caso, a menina Marianinha sofre com a impossibilidade de unir-se a Aurélio – vejamos o diálogo estabelecido entre os dois a respeito desse assunto:

AURÉLIO – Esse amor é impossível, Marianinha. Sem nome, sem família e sem fortuna, vejo-me repellido por teu pai e a consciência diz-me, nas horas que a esperança vem acalantar-me, que devo fugir quanto antes dessa casa. (...)

MARIANINHA – Eu juro que serei tua.

AURÉLIO – Não jures; entre a opulência que te espera, embora amargurada, e a pobreza feliz, teu pai escolherá aquela e os teus votos serão impotentes diante de tão funesta ambição. (FRANÇA JÚNIOR, 1980, p. 173).

Depois de alguns contratempos familiares desencadeados com certa dose de hilaridade, característica própria dos trabalhos de França Júnior, e contrariando a suposição de Aurélio, o casal termina junto, mesmo a contragosto de Damião, pai da moça.

De acordo com boa parte das peças, devia-se, sim, prestar mais atenção à opinião dos futuros esposos e levar em conta suas predileções, com o propósito de tornar a união mais estável – contrariedades tão cedo poderiam dar lugar a desavenças ou escândalos públicos e a paz doméstica seria quebrada. Nossos escritores não queriam defender, contudo, que os casamentos se pautassem em paixões arrebatadoras – essas eram tão indesejáveis quanto os casamentos forçados. O amor conjugal deve ser calmo e sério, baseado em confiança recíproca e alimentado mais por recordações do que por desejos, defende o personagem

Miranda de *O que é o casamento*, peça escrita por José de Alencar em 1861, pouco antes de sugerir a seguinte definição para o vínculo conjugal: “O casamento não é nem a poética transfusão de duas almas em uma só carne, a perpetuidade do amor, o arrulho eterno de dois corações; nem também a guerra doméstica, a luta em família. É a paz, firmada sobre a estima e o respeito mútuo; é o repouso das paixões, e a força que nasce da união” (ALENCAR, 1977, p. 314). Como o leitor pode notar, podemos encontrar trechos nessas peças que se assemelham a extratos de obras normativas bastante comuns durante o período.

Além de tecer diversos comentários sobre os interesses envolvidos na decisão de casar-se, nossos escritores não se descuidaram da tarefa de delimitar os papéis que homem e mulher deveriam desempenhar na relação conjugal, para que ela fosse bem sucedida. Ao demarcar esses papéis sociais, os teatrólogos não omitiram as mudanças porque passava a condição feminina e, como consequência, a masculina, na sociedade brasileira do oitocentos, pelo contrário, mostraram-se bastante atentos a essas mudanças e procuraram assimilá-las, na medida do possível, as funções tradicionais atribuídas à mulher e ao homem. Mas, na maior parte dos casos, essas novas interferências eram observadas pelo lado prejudicial ao bom desempenho das funções de esposa e mãe exemplar, de marido austero e trabalhador – a essas considerações logo se seguia a reafirmação do modelo antigo de feminilidade e, naturalmente, do de masculinidade. Uma tensão entre papéis tradicionais historicamente estabelecidos e novos modelos de comportamento pode ser percebida com clareza nas peças consultadas. Em fins do século XIX, quando as discussões sobre a formação superior feminina, sobre a possibilidade de ingresso em profissões antes vedadas à mulher, sobre a questão do divórcio, entre outras, ganham maior relevância, torna-se cada vez mais incontornável o fato de que a instituição familiar precisava se recompor sem ignorar a necessidade de alguns ajustes. Mas nossos teatrólogos optaram pela reafirmação dos valores habitualmente aceitos, agindo com cautela na incorporação de novos padrões de comportamentos ou apresentando-os pelo lado dos desajustes sociais que poderiam acarretar.

Tratemos de como boa parte das peças abordam as mudanças na educação feminina. Na peça *O demônio familiar*, encontramos um diálogo entre os personagens Vasconcelos e D. Maria, no qual abordam as diferenças entre a “moça de tom”, educada para a sala, e a “dona de casa”, educada para o interior

doméstico. Ouçamos o lamento de Vasconcelos, ao lembrar costumes de outros tempos: “Estas meninas de hoje aprendem muita coisa: francês, italiano, desenho e música, mas não sabem fazer um bom doce de ovos, um biscoito gostoso!” (ALENCAR, 1977, p. 70). Comentário semelhante é realizado pelo personagem Barão de Cutia, em *Tipos da atualidade*, de França Júnior, ao retrucar as seguintes considerações de D. Ana a respeito de sua filha Mariquinhas:

ANA – Não é por ser minha filha, Senhor Barão; esta menina é muito inteligente e muito prezada: saiu a dois anos do Colégio, e tem tido uma educação completa: toca muito bem piano, canta, desenha, fala o francês e o inglês...

(...)

BARÃO – Ela tem cara de ser espertinha; mas eu aprecio mais uma boa dona de casa: a minha Inês! Aquilo sim, é que era uma verdadeira mulher: ela mesma assistia a deitar-se o milho de molho, a recolher o gado, trazia a casa sempre com muita ordem... enfim, uma verdadeira mulher! (FRANÇA JÚNIOR, 1980, p. 26).

Na peça *O crédito*, o personagem Rodrigo percebe com mais entusiasmo essas mudanças na condição feminina, ou melhor, se mostra um verdadeiro apologista dessas mudanças; ele cogita a possibilidade de criação de lei segundo a qual “nenhuma mulher poderá casar-se sem saber ler e escrever” – se nossa população carece de instrução, reflete o personagem, devia-se instruir a mulher para que ela pudesse “inocular no coração do povo” o germe da virtude. Ouçamos suas idéias:

Desde que a mulher do pobre levasse para a comunhão do matrimônio, além do coração, um espírito cultivado, a civilização desceria às últimas classes; o seio da família seria uma escola moral e instrutiva, na qual o homem receberia desde o berço até o serão do trabalho, com o leite materno, e com as suas afeições domésticas, as lições de sua mãe ou de sua esposa. (ALENCAR, 1977, p. 131).

Na peça *As doutoras*, ambientada no Rio de Janeiro de 1887, o personagem Manuel Praxedes é ainda mais radical em sua crítica:

O papel da mulher de hoje não é o da de ontem. Aquelas criaturas que viviam em casa trancadas a sete chaves, pálidas, anêmicas, de perna inchada, feitorando as costuras das negrinhas, começam por honra nossa, a ser substituídas pela verdadeira companheira do homem, colaborando com ele no progresso da grande civilização moderna. Nós, os homens, temos a política, a espada, as letras, as artes, as ciências, a indústria... Por que razão seres organizados como nós, mais inteligentes até do que nós, haviam de se mover eternamente no acanhado círculo de ferro do dedal e da agulha? (FRANÇA JÚNIOR, 1980, p. 229).

Apesar da crítica um tanto quanto inapropriada para as composições teatrais da época, o desfecho retoma o ponto de vista mais corriqueiro e reafirma valores habituais. Depois de formar-se em medicina, a doutora Luísa Praxades, filha do “alucinado” Manuel Praxades, reflete sobre sua singular posição na sociedade e defende a necessidade de abdicar dessa posição para desempenhar o “verdadeiro papel’ de uma mulher:

LUÍSA – Meu pai: dizem que o cérebro da mulher é fraco. Pois bem, por um sentimento de vaidades, que dizem também ser inato em nosso sexo, eu enchi esse cérebro de tudo quanto a ciência pode ter de mais grandioso e útil. Percorri com coragem inaudita toda a escala do saber humano na minha especialidade. Calquei ódios e vaidades dos colegas, ergui a cabeça, sem corar, acima desses preconceitos sociais de que falou há pouco e que eu também considerava estúpidos! Venci. Entrei na sociedade triunfante com o meu título. O prestígio que se formou em torno do meu nome fez-me esquecer que era uma mulher... Dentro de mim sentia, porém, qualquer coisa de vago, de estranho, que não sabia explicar! (...) tudo quanto aprendi nos livros, tudo quanto a ciência podia me dar de conforto, não vale o poema sublime do amor que se encerra nesse pequeno berço! (FRANÇA JÚNIOR, 1980, p. 228).

No geral, nossos escritores apostaram no mais convencional, sendo raros os exemplos de peças que apresentaram roteiros mais diferenciados – *Asas de um anjo*, peça na qual o autor José de Alencar resolve dar um desfecho tranqüilo à polêmica Carolina, é duramente criticada. Graves erros tinham de ser punidos com rigor, não se podia tolerar a compaixão para com pessoas que ofenderam tão irresponsavelmente a moral pública – culpar a sociedade por esses desajustes não era suficiente.

FONTES

ALENCAR, José Martiniano de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982.

COELHO NETO, Henrique. **Teatro de Coelho Neto**. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de. **Teatro de França Júnior I**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional da Arte, 1980.

FRANÇA JUNIOR, Joaquim José de. **Teatro de França Júnior**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação de Arte, 1980.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

BIBLIOGRAFIA

COUTINHO, Afrânio (org.). **Caminhos do pensamento crítico**. v. 1. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

DEL PRIORI, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais – o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. **Estudos avançados**, v. 18, n. 51, 2004. p. 299 – 333.

MACFARLANE, Alan. **História do casamento e do amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Sistema de casamento no Brasil colonial**. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

VAINFAS, Ronaldo (org.). **Dicionário do Brasil Imperial (1822 – 1889)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.