



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p54-69

Em Pauta

Dialética cadavérica em *Mãe*, de José de Alencar

*Cadaverous dialectics in
José de Alencar's Mãe*

Ivan Delmanto

Ivan Delmanto |

Mestre pelo PPGTL da FFLCH e
doutorando no PPGAC da ECA-USP



Resumo

O presente artigo realiza uma análise do texto *Mãe*, de José de Alencar, investigando as relações de tensão entre a forma teatral e o tecido histórico brasileiro, procurando estabelecer uma releitura da experiência estética e questionando a possibilidade de apreensão, nas cicatrizes, limitações e contradições do texto teatral, de índices da realidade histórica.

Palavras-chave: Teatro, Dramaturgia, Teoria crítica, Teatro épico, Drama.

Abstract

This article analyzes the text *Mãe*, by José de Alencar, investigating the tension between theatrical form and the Brazilian historic tissue, aiming at stablishing a rereading of such esthetic experience and questioning the possibility to apprehension, on scars, limitations and contradictions of the theatrical text, indexes of the historical reality.

Keywords: Theater, Dramaturgy, Critical theory, Epic theater, Drama.

Ao atingir a maioria em 1869, no município de Campinas, São Paulo, um jovem compõe um documento formulado na linguagem da propriedade, mas carregado de dramaticidade:

Digo eu, Isidoro Gurgel Mascarenhas, que entre os mais bens que posuo [...] sou senhor e possuidor de uma escrava de nome Ana [...] [recebida na herança] de meu Pai, Lúcio Gurgel Mascarenhas [...] e *como a referida escrava é minha Mãe*, verificando-se a minha maioria hoje, pelo casamento de ontem, por isso achando-me com direito, concedo à referida minha Mãe plena liberdade, a qual concedo de todo meu coração (SLENES, 1997, p. 234, grifos nossos).

Não era comum no século XIX um filho ser proprietário de sua mãe. O caso extremo, no entanto, muitas vezes ilumina a norma, ao revelar processos sociais cotidianos no interior e em torno de fatos inusitados. A história de Isidoro e de sua mãe Ana pode ser comparada ao enredo da peça *Mãe*, escrita em 1859 por José de Alencar. Analisada em detalhe, a peça oferece

uma janela para desvendar as relações de poder entre senhores e seus subordinados, escravos e libertos, trabalhadores nacionais e imigrantes, entre ideais liberais e modo de produção escravista no Brasil do século XIX. Mais do que isso, seria possível perceber, na tentativa do dramaturgo de dar forma à matéria da escravidão, aspectos importantes da recepção e da transformação – provavelmente trágica – do drama burguês entre nós.

Peter Szondi (2004) retoma Max Weber para apontar que um dos elementos constitutivos do espírito capitalista moderno e, e não só desse, mas da cultura moderna – a conduta racional com base na ideia de vocação – nasceu do espírito da ascese cristã. A práxis ética do homem comum foi despojada do seu aspecto assistemático e não planejado, transformada em um método consequente para a conduta da vida inteira. Essa conduta é caracterizada por Max Weber como ascese intramundana:

em sua desumanidade patética, essa doutrina não podia ter outro efeito sobre o estado de espírito de uma geração que se rendeu à formidável coerência, senão este, antes de mais nada: um sentimento de inaudita solidão interior do indivíduo. (WEBER, 2008, p. 158)

A ascese tornar-se-ia uma virtude burguesa, ligada à busca, empreendida pelo indivíduo isolado, de transcendência ligada ao mundo natural. Ao se preocupar fundamentalmente com a salvação de sua alma em razão das exigências de sua religião, o puritano, para Weber, só desejava se apaziguar em uma atividade profissional incessante. Esse homem guarda afinidades eletivas com o filósofo liberto da caverna de Platão. O filósofo representa a própria espécie humana que, ao retornar à luz do sol, sua casa, depois da longa estadia subterrânea, não é mais o mesmo homem. Esse herói se apresenta agora como o protótipo do homem burguês. As afinidades eletivas se vinculam à forma pela qual o calvinismo propõe, por meio da ideia de vocação, a inserção do indivíduo no mundo e sua forte combinação entre o santo e o cidadão burguês universal. Ao se render à atividade profissional e à busca incessante da riqueza, o santo puritano transforma-se no legítimo cidadão burguês, frio e calculista, despido da plenitude e ligado à defesa intransigente da razão. Em sua análise do drama de Lillo, *O mercador de Londres*, Szondi (2004) nos mostra que a peça serve ao louvor e à expansão dessa virtude

burguesa, e é primeiramente essa intenção, e não a condição social de seus personagens por si só, que faria da obra um drama burguês:

Não é a condição burguesa das dramatis personae por si só, mas sim um tema ou motivo especificamente burguês que faz uma obra aparecer como drama burguês. Assim, não se elimina apenas a dificuldade terminológica de que é possível escrever dramas burgueses a respeito de nobres e até mesmo de reis. (SZONDI, 2004, p. 89-90)

Na peça de José de Alencar, por outro lado, podemos perceber, em uma síntese do drama, a afinidade eletiva entre o personagem central, Jorge, e essa espécie de filósofo moderno, representando o legítimo cidadão burguês. Choques, passagens e transformações, bases da ideia de Goethe de afinidade eletiva, estão e não estão presentes no tecido da obra de Alencar, fazendo de seu texto uma espécie de drama trágico da morte, ou uma forma construída a partir da morte. Na verdade, a unidade de ação que marca o enredo da peça é marcada por inúmeras peripécias, transformações que são típicas do drama burguês e de seu reflexo mais popular, o melodrama. Mas, mesmo em uma peça fraturada estruturalmente pela presença da morte há movimento, um movimento circular, espécie de eterno retorno, em que os personagens modificam-se para permanecerem os mesmos.

Se estivermos corretos, a forma do drama burguês de Alencar pode revelar, em sua inadequação aos padrões formais hegemônicos do drama burguês europeu, nessa estranha e estrutural proximidade da morte, a posição periférica da sociedade e economia brasileiras dentro do panorama do capitalismo mundializado do período. Além do suicídio final, entendemos que a morte compõe a estrutura formal da peça, transformando sua progressão narrativa na morte de uma cena sobre outra, em um acúmulo de catástrofes situado na forma incompleta das situações expostas, incapazes de gerar verdadeiras transformações, acumulando afinidades eletivas cadavéricas.

O cemitério escravo, enclausurado na caverna

A afinidade eletiva entre a morte e o drama de Alencar se revela no choque causado por outra afinidade, dessa vez caracterizando o momento

histórico brasileiro: o sistema escravista. Das afinidades eletivas aberrantes, morte e drama, liberalismo e escravismo, indivíduo e escravo, às quais podemos somar a forma do drama burguês, importada da Europa, Alencar teceu o texto de *Mãe*.

Seguindo a pista das afinidades eletivas, podemos identificar com maior clareza a presença da morte no tecido formal da peça se a chocarmos com outra obra, também dialogada, mas de importância significativa para a história de toda a cultura ocidental: “A alegoria da caverna,” presente no livro VII da *República*, de Platão. O giro parece precipitado e a comparação inusitada, mas ao analisarmos o enredo do texto de Alencar pode-se identificar no percurso de formação de seu “filósofo brasileiro,” o protagonista e herói da peça, uma afinidade eletiva com o trajeto pedagógico— de formação e de matriz europeia —, narrado na alegoria platônica, mas uma afinidade eletiva às avessas.

Já mencionamos que o drama burguês europeu pode ser definido por Szondi como uma plataforma de veiculação da ideologia burguesa ascendente. Se tomarmos, como Marx, tal estrutura social como o grau mais complexo de uma evolução histórica ocidental, é possível, por meio da análise do drama burguês, compreender o processo de formação descrito no diálogo de Platão e, sob tal hipótese, o percurso inverso também seria possível:

A sociedade burguesa é a organização histórica mais desenvolvida, mais diferenciada da produção. As categorias que exprimem suas relações, a compreensão de sua própria articulação, permitem penetrar na articulação e nas relações de produção de todas as formas de sociedades desaparecidas, sobre cujas ruínas e elementos se acha edificada, e cujos vestígios, não ultrapassados ainda, leva de arrastão.

[...] a anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco. O que nas espécies animais inferiores indica uma forma superior não pode, ao contrário, ser compreendido senão quando se conhece a forma superior. A economia burguesa fornece a chave da economia da antiguidade. (MARX, 2003, p. 120)

Porém, tal processo de revelação se dá, para Marx, não conforme “o método dos economistas que fazem desaparecer todas as diferenças históricas e veem a forma burguesa em todas as formas de sociedade” (MARX, 2003, p. 120).

Fica evidente, se tomarmos as palavras de Marx como pressuposto de investigação, que, mesmo sem adotar uma posição evolucionista positivista, é possível ver a história como um processo de desenvolvimento. Por meio de tal desenvolvimento histórico, que formaria o capitalismo europeu, pode-se compreender também a formação do drama burguês, não isenta de contradições, mas relacionada, como a anatomia do macaco e do homem ao processo pedagógico alegorizado na *República*. O Iluminismo europeu, do qual o drama burguês extrai seu substrato ideológico, baseado na convicção de que o ser humano pode ser transformado e formado, “esclarecido” pedagogicamente, encontra importante afinidade eletiva com o percurso de fuga das sombras descrito por Platão. Retomando Marx: a condição histórica de existência do capital “compreende uma história universal.” De tal história universal, que relaciona o drama burguês com a antiguidade clássica grega, o Brasil participa periférica mas essencialmente. A sociedade colonial brasileira pôde produzir dramas burgueses porque não aparece como o ressurgimento de formas antigas de organização socioeconômica ou como sobrevivência do mundo medieval. Ao contrário, ela é momento do processo que inaugurou o modo de ser moderno das sociedades ocidentais. Essa perspectiva permite enfatizar sua especificidade e sua diferença por meio da análise da estrutura do drama produzido no Brasil. Essa situação histórica só poderá ser conhecida concretamente ao colocar-se a moderna produção baseada no trabalho escravo no interior da formação do sistema capitalista: com isso, procura-se expor o processo de produção do capital em espaço mundial, vale dizer, de um modo específico de dominação social que só funciona de maneira universal. A comparação entre a forma dramática europeia, seus pressupostos e características e sua realização no Brasil é um procedimento que pode revelar com concretude tal processo.

É importante assinalarmos que, durante o amadurecimento do drama burguês, o conceito de *Bildung*, inicialmente fundamental às obras dramáticas de Lessing e de Lenz e depois base para a formação do europeu médio ilustrado, pregava uma renovação da cultura grega clássica, recuperando de seu modelo a ideia de uma educação como construção da individualidade, buscando reconduzir a fragmentação do sujeito e da sociedade modernas a uma idealizada unidade originária. Caracterizando de maneira crítica esse

período, Nietzsche o define como marcado pela emergência do ser humano teórico, cujo modelo seria o de Sócrates:

[...] essa profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates, aquela crença inquebrantável de que, seguindo o fio da causalidade, o pensar alcança os abismos mais fundos do ser, e que o pensar está em condições não só de conhecer, senão inclusive de *corrigir o ser*. (NIETZSCHE, 2011, p. 396, grifos nossos)

Há dois traços importantes na descrição da emergência do ser humano teórico iluminista que podemos relacionar diretamente à sua expressão formal pelo drama burguês: a crença inquebrantável no fio da causalidade e a pretensão de se “corrigir o ser” e a sociedade. Tais características, essenciais ao conceito de *Bildung*, teriam sua origem na antiguidade clássica e marcariam o drama burguês em relação a sua forma, à unidade de ação, conectando a narrativa e os eventos de forma a revelar suas causalidades; e, com relação a seu conteúdo, o ideal de que a civilização burguesa emergente poderia corrigir o dilacerado panorama histórico medieval: “Sócrates é o modelo do otimismo teórico, que [...] outorga ao saber e ao conhecimento a força de um medicina universal e detecta no erro o mal em si” (NIETZSCHE, 2011, p. 396). Seguindo a trilha aberta por Nietzsche, podemos dizer que, à maneira do ser humano teórico socrático, o ideal da *Bildung dramática* crê em uma correção do mundo por meio do saber do *Esclarecimento*, construindo personagens que têm suas vidas guiadas pelo conhecimento, situando o indivíduo burguês em um círculo *estreitíssimo e unitário de tarefas solúveis*, dentro do qual cada protagonista, com serenidade, diz à vida: “Te quero, és digna de ser conhecida” (NIETZSCHE, 2011, p. 409). Assim, a busca pelo conhecimento e pela leitura arejada do mundo, a reflexão e as decisões livres e autônomas caracterizam o personagem portador dos ideais burgueses nessa espécie de drama.

O processo de história universal do capitalismo e de constituição de afinidades eletivas, pode ser melhor iluminado se dividirmos os enredos da alegoria da caverna e da peça de Alencar em quatro etapas. A história da caverna encontra-se no *Livro VII, 514a-517b*. É possível dividir o texto em quatro seções, isto é, toda a história em *quatro estágios*: primeiro estágio (514a-515c): a situação do homem na caverna subterrânea; segundo estágio (515 c-e): a

libertação do homem dentro da caverna; terceiro estágio (515 e-516 c): a libertação, propriamente dita, do homem para a luz; quarto estágio (516c-517b): a revisão e a descida de volta tentada para a presença na caverna.

Também é possível dividir o texto de José de Alencar em quatro seções, cada uma delas de acordo com o enredo da peça e com sua afinidade eletiva platônica. A ação de *A mãe* é altamente simples, seguindo as unidades de tempo, espaço e ação, marcas do modelo de origem. Primeiro estágio: a situação do homem na caverna subterrânea: Jorge é um estudante de Medicina, que mora em um segundo andar com uma escrava apenas, a quem trata carinhosamente e de quem recebe provas de um afeto inequívoco. No primeiro andar, moram Gomes, empregado público, e sua filha Elisa. A intimidade da casa possibilitou a aproximação dos dois vizinhos, Jorge e Elisa, cujas almas, ao começar o drama, ligam-se já por um fenômeno de simpatia. Segundo estágio: a libertação do homem dentro da caverna: um dia, a doce paz daquelas quatro existências foi abalada por Peixoto, um usurário, que vem ameaçar a probidade de Gomes, com a maquinação de uma trama diabólica para a cobrança da dívida. Ameaçado em sua honra, Gomes prepara um suicídio que não realiza; entretanto, envergonhado por pedir dinheiro, pois dessa forma removeria a tempestade iminente, deixa para sua filha o importante papel de salvar a ele e a si. Terceiro estágio: a libertação, propriamente dita, do homem para a luz: Elisa, confiando no afeto que a une a Jorge, vai expor-lhe a situação; este compreende a dificuldade, e, enquanto espera a quantia necessária do Dr. Lima, um caráter nobre da peça, trata de vender, a Peixoto, a mobília de sua casa. Joana, a escrava, compreende a situação, e, vendo que o usurário não dava a quantia precisa pela mobília de Jorge, propõe uma hipoteca; Jorge inicialmente não acata o desejo de sua escrava, mas a operação tem lugar, mudando unicamente a forma de hipoteca para a de venda, que seria nulificada desde que o dinheiro emprestado voltasse a Peixoto. Volta a manhã serena depois de tempestade: a honra e a vida de Gomes estão salvas. Joana, podendo escapar um minuto a seu senhor temporário, vem na manhã seguinte visitar Jorge. Entretanto, o Dr. Lima tem tirado as suas malas da alfândega e traz o dinheiro a Jorge. Tudo vai, por conseguinte, voltar ao seu estado normal. Mas Peixoto, não encontrando Joana em casa, vem procurá-la à casa de Jorge, exigindo a escrava que havia comprado na véspera. O Dr.

Lima não acreditou que se tratasse de Joana, mas Peixoto, forçado a declarar o nome, pronuncia-o. O Dr. Lima ouve o nome e, impactado, dirige-se para a direita por onde acaba de entrar Jorge, revelando: “Desgraçado, vendeste tua mãe!” Quarto estágio: revisão e a descida de volta à caverna: ao conhecer sua mãe, Jorge não a repudia; aceita-a em face da sociedade, “com esse orgulho sublime que só a natureza estabelece e que faz do sangue um título”. Mas Joana, que forcejava sempre por deixar corrido o véu do nascimento de Jorge, na hora que este o sabe, aparece envenenada.

Ao sobrepor os quatro estágios de formação e esclarecimento presentes no diálogo de Platão ao processo de formação do herói de *A mãe*, de imediato é possível perceber a afinidade eletiva enviesada que relaciona os dois processos. Se na alegoria da caverna há formação pedagógica rumo à luz, ao sol do sumo Bem, em Alencar estamos diante de um processo de compra e venda de uma mulher, que não fornece aprendizado ao herói dramático, mesmo após um desenlace trágico.

O primeiro estágio

A primeira parte descreve a situação dos homens na caverna subterrânea, com uma saída para cima, em direção à luz do dia, que, porém, não chega ao interior. Na caverna, há homens presos pelas coxas e pelo pescoço que têm a visão diretamente dirigida à parede em frente da caverna. Atrás deles arde um fogo que lança raios de luz. No meio encontra-se uma passarela em que, por trás de um muro baixo, carregam-se objetos de um lado para o outro, utensílios e aparelhos; uns carregadores falam, outros se calam. Supondo-se que a caverna tivesse um eco, os prisioneiros atribuiriam o som das palavras aos homens que viam na parede. A descrição desse primeiro estágio termina com Sócrates dizendo expressamente que os prisioneiros não considerariam a *verdade*, senão a sombra das coisas:

GOMES – São as tuas costuras que têm suprido esta semana as nossas despesas. Conheceste que eu não tinha dinheiro para os gastos da casa e não me pediste... trabalhaste!

ELISA – Não era a minha obrigação, meu pai?

GOMES – Oh! E preciso que isto tenha um termo!

ELISA – Também hoje é 3 do mês... Vm. receberá o seu ordenado.

GOMES – Meu ordenado?... Já o recebi.

ELISA – Ah! Precisou dele para pagar a casa?

GOMES – Depois que morreu tua mãe, Elisa, tenho sofrido muito. Além dessa perda irreparável, as despesas da moléstia me atrasaram de modo, que não sei quando poderei pagar as dívidas que pesam sobre mim. (ALENCAR, 1958, p. 295)

A primeira cena da peça de Alencar acrescenta outra concretude, esta brasileira, ao aprisionamento da caverna: os acorrentados estão presos na casa da família, ao cotidiano, sim, mas a um cotidiano marcado pelas dívidas. Gomes, um homem livre da sociedade colonial, gasta todo o seu ordenado sem conseguir pagar as contas. Também aprisionada ao trabalho, Elisa não consegue ajudar no pagamento dos débitos, mesmo costurando intensamente. Temos, já na cena inicial da peça, uma alegoria do trabalhador livre na sociedade escravocrata brasileira do início do século XIX (Alencar situa a peça no Rio de Janeiro de 1855).

Então, o que foi enumerado nessa primeira etapa de formação? A situação de sombras; de homens presos em amarras, de fogo e de luz, de uma luz que brilha às costas de homens que só tem relação com as sombras e que não dispõem de nenhuma relação com a verdade.

O quarto estágio

Pulando para o quarto estágio da alegoria da caverna, vemos que a história termina com a perspectiva da *morte*. Todo o drama dessa narrativa platônica termina com a abertura para a perspectiva de ser morto, da exclusão mais radical do filósofo de dentro da comunidade humana. Trata-se da morte daquele que se prepara para libertar os prisioneiros da caverna. A luta de morte consiste no filósofo, e seu questionamento, transferir-se, de repente, para a linguagem dos habitantes da caverna; morrer não significa apenas ingerir cicuta, mas o risco do filósofo se tornar ridículo na caverna, caindo em descrédito público. Estamos também, e assim termina a alegoria, diante de uma teoria sobre a ação pedagógica da filosofia, sobre o conceito de formação. Embora não de modo pleno, podemos corresponder esse conceito pedagógico da filosofia à palavra alemã *Bildung* (formação). Todavia, precisamos devolver a

essa palavra a sua força original de nomeação, esquecendo seu uso cotidiano recente. *Bildung*, em nosso contexto, pode significar duas coisas: é, por um lado, *bilden* (formar), no sentido de uma cunhagem que vai se desenvolvendo ao longo do tempo, da história individual ou coletiva. Esse *bilden*, porém, *bildet* (forma, cunha) de imediato também, a partir de uma visão normatizadora, que se chama justamente por isso de paradigma. *Bildung* (formação) é ao mesmo tempo cunhagem e guia por meio de uma imagem. A essência oposta à *Bildungslosigkeit*, falta de formação. Nela, nem se despertou o desenvolvimento da postura fundamental, nem se propôs o paradigma normatizador. Platão parece querer mostrar que a filosofia e a formação não têm sua essência em entulhar a alma despreparada com meros conhecimentos, como se faz com um recipiente vazio. Contrariamente a isso, a verdadeira formação apanha e transforma a própria alma na totalidade, alocando o homem antes de tudo em seu lugar essencial e com ele acostumando-o, transformando-o *por etapas*.

Essa ideia de formação, que acontece de maneira lenta, acumulativa e gradual, que transforma o sujeito por meio da ação pedagógica, foi fundamental à ideologia burguesa e sua veiculação pelo drama burguês. Como tribuna e suporte público do ideário Iluminista, o drama europeu daquele momento histórico baseava a trajetória de seus personagens no pressuposto de que esses deviam ter uma consciência de que não percorrem, eles próprios, uma sequência de ações mais ou menos aleatórias, mas um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Assim, a imagem que o protagonista tem de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas no transcorrer do seu desenvolvimento. Esse sujeito do drama burguês tem, assim como o herói do romance burguês de formação, experiências típicas: a separação da casa paterna, a atuação de mentores, aventuras intelectuais eróticas, experiência profissional e, eventualmente, contato com a vida política. Por meio da orientação para um final harmonioso, esses motivos recebem necessariamente uma estrutura *teleológica*. Tal estrutura de autoconsciência e de libertação formativa está presente na alegoria da caverna e o drama burguês a utilizou para propagar sua ideologia, plasmando ao espectador um percurso não só subjetivo, mas também histórico da formação da própria classe burguesa, alegorizada na trajetória individual do protagonista.

Vejamos, durante o quarto estágio na peça de Alencar, se essa ideia de formação pode ser aplicada ao drama burguês brasileiro. Nesse estágio, o quadro da formação da sociedade brasileira, sob a fusão contraditória de trabalho livre e de trabalho escravo, parece se completar, revelando um percurso de formação negativa, de não aprendizado e de ausência de transformação para seus personagens participantes, uma afinidade eletiva com a alegoria platônica que se dá às avessas.

A relação entre Jorge, trabalhador livre, e sua mãe, escrava, alegoriza o processo de formação histórica em que, do ponto de vista da organização interna da colônia, a presença da escravidão impediu o surgimento de uma camada de homens livres e expropriados que poderiam ser colocados na produção mercantil. A situação de Jorge, impelido a hipotecar sua mãe e escrava, representaria esses trabalhadores aliados da produção mercantil colonial que, nos fins do século XIX, já abrangiam três quartos da população do país. Parece paradoxal que esse volume de mão de obra tenha permanecido inutilizado. Essa situação, isto é, a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente por uma agricultura trabalhada por escravos, possibilitou e consolidou a existência desses homens destituídos dos meios de produção, mas não de sua posse, já que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição, visto que a produção que importava para o sistema como um todo não recaía sobre os seus ombros, mas sobre os do escravo. Em resumo, o trabalho escravo, inscrito na modalidade particular de produção definida na Colônia, configura-se como contrapartida necessária do trabalho livre na Europa. O desenvolvimento de ambos e o crescimento dos mercados, na Europa e na Colônia, formaram uma rede unitária de determinações. Também entrelaçado nessa rede está o destino do homem livre e pobre no Brasil, com sua existência quase dispensável, mas que por longo tempo o colocou a salvo de transformar-se num assalariado. Assim, o trabalho livre na Europa e na Colônia se nega e se determina através da mediação da escravidão.

Chama atenção que o drama burguês, forma utilizada por Alencar para dar conta dessa temática que une trabalho livre e trabalho escravo, seja caracterizado pelo espaço cênico doméstico. Portanto, a narrativa de *Mãe* não se concentra no latifúndio, unidade de produção do período, mas no espaço da casa, em que convivem homens livres, proprietários e escravos. Mas Alencar

transporta para o espaço familiar todas as contradições presentes no latifúndio, revelando que a formação da família no Brasil urbano também refletiu as mesmas contradições da sociedade rural do período, base da produção colonial. A venda da escrava e mãe alegoriza o significado de toda essa organização social, que só se completa quando tem seu fundamento mercantil realçado.

O drama de *Mãe*, fechado no espaço privado da escravidão e do trabalho livre, revela que não é sem consequência para as relações entre os seres humanos que sua existência transcorra confinada a um ambiente unitário, em convivência estreita: também não é sem consequência, para essas relações, que esse ambiente esteja todo orientado para uma atividade econômica sistemática e disciplinada, visando lucro. Assim, o latifúndio, que foi *ao mesmo tempo núcleo doméstico e empresa mercantil*, submeteu todos os que nele viveram ao duplo jugo de uma convivência inescapável e da dominação econômica. As relações estabelecidas dentro do latifúndio foram marcadas, a um só tempo, por esses componentes. Levando isso em conta, poder-se-á conceber essas relações como uma síntese de associações morais e de relações de interesse, elementos contraditórios, constituídos por um sistema que *unificou lar e negócio*. A trama de Alencar, vista dessa maneira, representaria tal unificação.

A sucessão de cenas apresentadas na peça parecem por vezes incoerentes, como no momento em que vemos Joana cometer suicídio sem justificativa aparente, apenas por ter sido revelada sua maternidade. Não há incoerência, ou talvez haja se tivermos em conta o modelo de ação unitária do drama burguês europeu, que expressa a ideologia da formação linear, dada por etapas, do indivíduo burguês: o que o amontoado de cenas proposto na dramaturgia de *Mãe* revela, e a palavra é mesmo aqui um amontoado de cenas, umas sobre as outras, é uma espécie de *formação por meio da morte*, em que uma cena elimina a anterior, em que um personagem precisa, mesmo que não o saiba, eliminar o seu outro, em que o drama emerge para eliminar o melodrama, e o inverso também; em que a forma, mercadoria tenta eliminar o regime escravocrata, ou o regime escravocrata procura eliminar os procedimentos capitalistas.

Esse movimento mortal aparece na dramaturgia de *Mãe*, em que o usuário quer ser Jorge, tomando-lhe a escrava, em que Jorge quer ser o Dr.

Lima, tomando-lhe o dinheiro, em que Joana quer ser Elisa, tomando-lhe o namorado. Tal movimento surge por meio da narrativa e da concatenação das cenas, em que os conflitos se complicam a cada passo, sem que a situação seja verdadeiramente complexa ou grave, como a expressar um movimento maior, de ordem histórica, em que o périplo do capital e do trabalho livre no país emerge obscurecido do seu contrário, o modo de produção escravo. No entanto, o segundo aspecto desse regime contraditório de absurdos seria o da imutabilidade, o do retorno do mesmo, que talvez possa ser observado na constituição dos personagens da peça.

A fragilidade das motivações presentes nas atitudes do drama de Alencar, entre as quais o suicídio de Joana é o ponto culminante, não é fruto apenas de uma convivência desajustada entre drama e melodrama na estrutura formal da peça. Mais do que isso, a aparente incompletude psicológica dos personagens de *Mãe* quando comparados aos traços claros do modelo europeu (pensemos no drama de *Lilo* ou no *Filho Natural*, de Diderot, por exemplo) situam-se no plano do diálogo, das relações entre as personagens. Em *Mãe*, a agilidade dos diálogos dá forma a uma matéria esquisita em que *os personagens parecem não se transformar* após as ações executadas a que testemunham os diálogos. O paradigma de formação iluminista, esboçado na alegoria da caverna, torna-se aqui uma espécie de dialética paralisada, sem mudança, ou em que a mudança é circular. Jorge tenta salvar sua enamorada o tempo todo, Joana tenta ser mãe o tempo todo e o Dr. Lima passa a peça inteira tentando ajudar. As ações que executam não os modificam e por isso o salto final dado pela narrativa, o suicídio e a revelação da identidade da mãe escrava, parecem injustificados. Parecem, mas talvez não sejam.

Se a peça de Alencar é capaz de alegorizar, por meio da trajetória de seu protagonista, Jorge, um percurso de formação distinto do paradigma formativo europeu, que pode ser representado pela alegoria platônica da caverna, é possível que nesse percurso específico possamos apreender também a imagem de uma trajetória maior, da própria nação, em suas tentativas sucessivas de constituição.

Assim, pode-se dizer que haveria na história brasileira uma perpetuação do “módulo escravista”, o que faria que as personagens dramáticas

brasileiras, no drama e mesmo em formas teatrais posteriores, repusessem em outros contextos seu dilema de origem. Além disso, e o mais importante para este estudo, a personalidade cindida e incompleta dessas personagens, incapazes de refletir e alcançar autonomia, seria característica das personagens presentes nessa dramaturgia de Alencar e testemunha de nosso processo de formação histórico.

O transcorrer morto da ação, incapaz de gerar transformações, talvez expresse a peculiaridade do nosso próprio processo de formação histórica:

[...] outro dia estava me ocorrendo que a História do Brasil que nós aprendemos no ginásio não é uma história tão burra, aquela história que diz que tem um ciclo da mineração, que tem um ciclo do açúcar, que tem um ciclo do café. [...] O que eu quero dizer é que essa ruptura não é linear, essa ruptura não são quebras e descontinuidade, elas são quase que um movimento circular de retomada de um ponto inicial e originário. (FRANCO, 1975, p. 220)

Essa retomada e esse movimento circular estão nas personagens do drama de Alencar, incapazes de transformação, e na própria estrutura do drama, contraditoriamente, sem ação, sem movimento que não seja inútil, circular e gerador de paralisia cadavérica, como a sucessão de um processo histórico que avança repondo sempre suas formas de atraso. A dialética trágica congelada do drama de Alencar expressaria assim as feições mortuárias do processo histórico nacional, contraditório em suas relações com as metrópoles capitalistas e devastador e desigual no solo de cemitério que o drama local procura fincar suas estacas, sem sucesso: pairando, fantasmático, sobre a imagem social que espelha, em cacos.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, J. Mãe. In: _____. **Obra completa**, v. 4. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- FRANCO, M. S. de C. **Organização social do trabalho no período colonial**: trabalho escravo, economia e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 1975.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia. **Obras completas**, v. 1. Madrid: Tecnos, 2011.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SLENES, R. W. Senhores e subalterno no oeste paulista. In: NOVAIS, F. A.; ALENCASTRO, L. F. **História da vida privada no Brasil**, v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em 28/02/2015

Aprovado em 23/05/2015

Publicado em 30/06/2015