

O DEMÔNIO FAMILIAR COMÉDIA DE COSTUMES NO TEATRO ALENCARIANO

Vera Moraes

Algumas vezes mal interpretado por ousar demais, quanto ao tema e seus desdobramentos, José de Alencar intercalou sucessos e fracassos em sua carreira teatral. Passou pelo desgosto de ver algumas de suas peças retiradas sumariamente de cartaz, sob alegação de escancarar faces da corrupção do mundo social e político diante de famílias presentes ao espetáculo teatral – fato que feria convenções impostas por instituições e pela sociedade da 2ª metade do século XIX:

Depois de se projetar no meio intelectual do Rio de Janeiro como cronista e romancista, José de Alencar tornou-se um dramaturgo igualmente respeitado pelos seus contemporâneos. Entre 1857 e 1865, ele escreveu seis comédias e dois dramas, nos quais dialogou com o Romantismo e o Realismo, abordando principalmente assuntos que lhe possibilitavam debater os costumes e a vida social de seu tempo. (FARIA: 2005)

O teatro tinha muita importância na vida cultural e social do Rio de Janeiro e havia grande rivalidade entre as duas principais agremiações teatrais daquele tempo: o Teatro São Pedro de Alcântara e o Teatro Ginásio Dramático – esse último procurava oferecer ao público fluminense novidades da cena francesa. As comédias tinham a intenção de divertir o espectador e, na estréia da peça *O Demônio Familiar*, em 5 de novembro de 1857, a boa receptividade do público e da crítica provocou, de imediato, grande ressonância nos meios culturais da Corte.

Alencar cultivou a comédia realista de temas contemporâneos, tendo sempre, como objetivo principal, a denúncia das desordens da sociedade de seu tempo, no sentido de reafirmar a moral e os bons costumes que deveriam imperar na família brasileira.

Achando que deveria também mostrar a parte corrupta da população, Alencar pagou caro por sua ousadia ao retratar a prostituição, com *As asas de um anjo*, inspirada no romance francês *A Dama das Camélias*. Para surpresa do escritor, a peça foi retirada de cartaz depois da terceira apresentação, por ser considerada constrangedora à sociedade fluminense. Em sua defesa, José de Alencar escreveu um longo artigo explicando que “mostrava o vício para melhor castigá-lo”.

A Literatura Clássica considerava de mau gosto apresentar cenas que viessem a causar constrangimentos ao público. Na *Epístola aos Pisões*, Horácio declarava que acontecimentos muito trágicos ou grotescos deveriam chegar à platéia através de uma carta, de um mensageiro, de um comentário, etc, mas, de forma alguma, a cena deveria ser exposta, de forma crua, aos olhares da platéia.

Também Aristóteles argumentava, em sua *Arte Poética*, que o *pathos* da tragédia deveria causar uma comoção específica – definida por ele como “terror” e “piedade” – ao espectador aturdido por fatos horrendos encadeados pela ação dramática. Mas esses fatos não deveriam ser representados ao vivo – a notícia chegaria na voz de alguém que presenciara a cena e que correria a espalhar a notícia, seguindo-se, em cascata, ações igualmente trágicas, precipitando o efeito catártico do desfecho. Sob essa perspectiva tradicional, o teatro inovador de José de Alencar parecia deslocado, aos olhos daquela sociedade, por ser demasiadamente ousado, distanciando-se dos padrões de comportamento vigentes.

Para João Roberto Faria, *O Demônio familiar* fez a crítica da escravidão doméstica num quadro de costumes em que se discutiam também as relações entre o amor, o casamento e o dinheiro. Ora, a escravidão doméstica, no Brasil, revelou-se singular, no sentido em que escravos, sinhazinhas, rapazes da família e mesmo a senhora/sinhá conviviam de forma (quase) natural e pacífica com essa situação, a ponto de, no dizer de Gilberto Freire, ser o escravo considerado, muitas vezes, um agregado querido e necessário à família. Em vista desse quadro, muitos escravos abusavam da situação peculiar, procurando tirar vantagens, de todas as formas possíveis, das regalias que gozavam no ambiente doméstico.

Na peça *O Demônio Familiar*, Eduardo, apaixonado por Henriqueta, encontra-se separado da moça, em conseqüência de astúcias articuladas pelo moleque Pedro, escravo doméstico de confiança da família, que se infiltra em todos os ambientes da casa, tecendo uma rede de mal-entendidos e de intrigas. Nada lhe escapa, uma vez que é inteligente, sagaz, muito esperto e engendra planos mirabolantes que jogam com a vida das personagens. Pedro parece ser o embrião do “malandro”, nome firmado por Antonio Candido em relação à personagem Leonardo Pataca, do romance *Memórias de um Sargento de milícias*. No ensaio *A dialética da malandragem*, Candido enfoca toda a desordem provocada pelo protagonista que, continuamente, desacata a ordem estabelecida pela sociedade daquela época, ironizando valores moralistas e cívicos arraigados em algumas personagens do romance.

Vejamos como se delinea o caráter do moleque Pedro, em algumas passagens da peça. No diálogo estabelecido entre Henriqueta e sua grande amiga Carlotinha, irmã de Eduardo, percebemos que tarefas domésticas não constituem exatamente o ponto forte daquele escravo.

CARLOTINHA – *Anda lá!... Oh! Meu deus! Que desordem! Aquele moleque não arranja o quarto do senhor; depois mano vem e fica maçado.*

HENRIQUETA – *Vamos nós arranjá-lo?*

CARLOTINHA – *Está dito; ele nunca teve criadas desta ordem.*

HENRIQUETA – (a meia voz) – *Porque não quis!*

CARLOTINHA – *Que dizes?... Cá está uma gravata.*

HENRIQUETA – *Um par de luvas.*

CARLOTINHA – *As botinas em cima da cadeira.*

HENRIQUETA – *Os livros no chão.*

Como vemos, a desordem é grande! Não cumprindo a contento suas tarefas e estando sempre afastado do local de trabalho, somos levados a constatar que não existe punição para a desobediência do moleque, que é sempre tratado com carinho e condescendência por todos. Em outra passagem, mais uma vez verificamos que o malandrinho Pedro tem certa autonomia e não se preocupa com os horários da família e a disciplina da casa:

CARLOTINHA (entrando) – *O que quer, mano? Pedro saiu.*

EDUARDO – *Onde foi?*

CARLOTINHA – *Não sei.*

EDUARDO – *Por que o deixaste sair?*

CARLOTINHA – *Ora! Há quem possa com aquele seu moleque? É um azougue; nem à mamãe tem respeito.*

EDUARDO – *Realmente é insuportável; já não o posso aturar.*

Pedro articula namoros, assina bilhetes, não lhe escapa um mínimo detalhe importante, é persuasivo e, além de tudo, ganha uns bons trocados por informações preciosas que repassa aos pretendentes enamorados:

CARLOTINHA – *Moleque, se tu me falares mais em semelhante coisa, conto a teu senhor. Olha lá!*

PEDRO – *Está bom, nbanhã; não precisa se zangar. Eu digo ao moço que nbanhã não gosta dele, que ele tem uma cara de frasquinho de cheiro...*

CARLOTINHA – *Dize o que tu quiseres, contanto que não me contes mais histórias.*

PEDRO – *Mas agora como há de ser!... Ele me deu dez mil-réis.*

CARLOTINHA – *Para quê?*

PEDRO – *Para entregar bilhete a nbanhã. (Tira o bilhete). Bilhetinho cheiroso; papel todo bordado!*

E o moleque Pedro termina confessando sua verdadeira intenção em tramar o casamento de Carlotinha com o moço rico Alfredo: ele quer ser promovido a cocheiro de sinhá D. Carlotinha:

PEDRO – *Isto é um instante! Mas nbanhã precisa casar! Com um moço rico como Sr. Alfredo, que ponha nbanhã mesmo no tom, fazendo figuração. Nbanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro cocheiro de nbanhã.*

CARLOTINHA – *Mas tu não és meu, és do mano Eduardo.*

PEDRO – *Não faz mal; nbanhã fica rica, compra Pedro; manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa: bota de canhão até aqui (marca o*

joelho); *chapéu de castor*; *tope de sinhá*, *tope azul no ombro*. E Pedro só, trás, *zaz, zaz!* E moleque da rua dizendo “Eh! Cocheiro de sinhá D. Carlotinha!”

Segundo seu projeto de uma dramaturgia de cunho realista, José de Alencar criou três tipos de comédia: a “comédia de rua”, com a peça *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso*; a “comédia do interior da casa” com *O Demônio Familiar* e também a “comédia de sala” com *O Crédito*. O público, a família e a sociedade estão desenhados nessa trilogia.

Em outra peça teatral, Alencar voltou ao tema da escravidão, dessa vez no drama *Mãe*, que recebeu a seguinte apreciação de Machado de Assis: “melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados – uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana, bem concebida, bem executada, bem concluída”. E finaliza: “Para quem estava acostumado a ver no Sr. José de Alencar o chefe da nossa literatura dramática, a nova peça resgatava todas as divergências anteriores”. Segundo Afrânio Coutinho, no livro *A polêmica Alencar-Nabuco*, a comédia realista *O Demônio Familiar* e o drama *Mãe* são peças irmãs, não só porque abordam problemas da escravidão, mas porque combinam esse elemento com aspirações nobres da pureza da família e da regeneração da sociedade.

José de Alencar dedicou a peça *O Demônio Familiar* à Imperatriz D. Teresa Cristina, pedindo-lhe permissão para tornar pública a reverência. O fato de Alencar dar o nome de Pedro – o mesmo do Imperador – ao moleque endiabrado da comédia, motivou uma série de insinuações maldosas entre seus desafetos, especialmente por parte do crítico Paula Brito, em longo artigo publicado no jornal *A Marmota*. O dramaturgo Artur Azevedo também acolheu essa idéia, afirmando que D. Pedro II teria ficado seriamente ofendido com a coincidência de nomes, fato que teria provocado a animosidade que o Imperador sempre demonstrou em relação a José de Alencar. Segundo Flávio Aguiar (1984), essas insinuações calaram fundo em Alencar, pois *O Demônio Familiar* fora dedicada à Imperatriz, nos termos mais sublimes: “Ela vos pertence, pois, Senhora, e por dois títulos: - porque sois a mãe da grande família brasileira, e porque vossa vida é um exemplo sublime de virtudes domésticas”.

As reações polêmicas foram, entretanto, isoladas, pois, ao término do espetáculo, a peça e seu autor foram aplaudidos com entusiasmo pela platéia. O público afirmava que *O Demônio Familiar* era diferente de tudo quanto a dramaturgia brasileira havia produzido até então e seus propósitos renovador e nacionalista não passaram despercebidos da crítica teatral.

Entretanto, José de Alencar, incomodado com as acusações do crítico Paula Brito, publicou, no *Diário do Rio de Janeiro*, um ensaio intitulado *A Comédia Brasileira*, em que se defendia polidamente das ofensas recebidas, ao mesmo tempo em que justificava o tema abordado: com essa peça, deixava de lado o gênero ligeiro de *Verso e Reverso* e introduzia, na dramaturgia brasileira, a comédia realista, cujas características fundamentais eram a moralidade e a naturalidade.

Machado de Assis, também em comentários vinculados na imprensa, anotou semelhanças entre as personagens Pedro e Fígaro de *O Barbeiro de Sevilha*. Essa idéia passou a circular, aumentando o mal-estar causado pela coincidência de nomes, uma vez que, tanto Fígaro quanto Pedro, articularam-se sempre em torno da calúnia. No caso de Pedro, ao usar essa arma, ele aproxima e afasta pessoas, ameaçando, no final, o equilíbrio da família que o acolhe. Seria apenas ingenuidade da personagem a construção de uma série de intrigas que sustentam e perpassam a ação de *O Demônio Familiar*? Não parece ser, a exemplo da passagem em que o moleque afasta Eduardo de Henriqueta, moça pobre, para aproximá-lo de uma viúva rica. Suas mentiras vão, assim, desatando nós e formando novos equívocos.

JORGE – *Deixa ver! Bravo!... Que belo!* (Tirando um papel). *Que é isto?*

PEDRO – *Um verso!... Oh! Pedro vai levar à viúva!*

JORGE – *Que viúva?*

PEDRO – *Essa que mora aqui adiante!*

JORGE – *Para que?*

PEDRO – *Nhonhô não sabe? Ela tem paixão forte por Sr. moço Eduardo; quando vê ele passar, coração faz tuco, tuco, tuco! Quer casar com doutor.*

JORGE – *E mano vai casar com ela?*

PEDRO – *Pois então! Mas não vá agora contar a todo o mundo.*

JORGE – *E ele gosta daquela mulher tão feia? Antes fosse com D. Henriqueta.*

PEDRO – *Menino não entende disto! Sinhá Henriqueta é moça bonita mas é pobre! A viúva é rica, duzentos contos! Sr. Moço casa com ela e fica capitalista, com dinheiro grosso! Compra carro e faz Pedro cocheiro!... Leia o verso, nhonhô.*

Comentando o episódio sobre o nome do escravo, Flávio Aguiar afirma que esse incidente pareceu a José de Alencar intriga bem articulada e intencional de seus desafetos, motivando a redação de uma carta intitulada *A Comédia Brasileira*, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, a 14 de novembro de 1857, em que Alencar qualifica o fato de “crítica de esquina”. Anteriormente, o escritor Francisco Otaviano, em crítica publicada no dia 7 do mesmo mês, no *Correio Mercantil*, assim expressou sua opinião:

Os caracteres que ele descreve são nobres; as paixões de seus protagonistas são confessáveis: nenhum sentimento mau lhe desbota as faces.

Somente há ali dous tipos necessários para o enredo, que mostram que não há belo sem senão; que a sociedade fluminense tem no meio de suas galas algumas misérias bem feias. Um desses tipos é apenas ridículo; o outro é perverso, e o que é mais, perverso sem o saber, sem o querer, como por instinto, como por desejo de fazer o bem!

A peça *O Demônio Familiar*, como já foi dito anteriormente, absorve características do teatro realista francês que havia lançado a moda do *raisonneur* – uma personagem cuja função seria acompanhar o desenvolvimento da intriga, formulando exemplos de ordem moral, construindo chaves de ouro, sabedorias do cotidiano, etc. O *raisonneur* atuaria ora como um alter ego do autor, ora como porta-voz da opinião pública e da moral social. Na peça analisada, essa função caberia ao protagonista Eduardo, que assume, dessa forma, duplo papel. O herói, nessa concepção de teatro, apresenta-se como um dos catalisadores da ascensão da sociedade brasileira ao mundo da civilização e da cultura.

No desfecho, a alforria de Pedro levanta mais uma vez a questão sobre atitudes de José de Alencar em relação ao tema da escravidão. Depois de tantas trapalhadas de Pedro, Eduardo alforriou o escravo

para que ele fosse livre, sendo, assim, premiado pelas contravenções? (e aí teríamos a confirmação de uma atitude abolicionista de Alencar). Ou, segundo outra interpretação, o afastamento de Pedro seria uma punição por suas levianas mentiras, fazendo com que ele perdesse as regalias domésticas e o protecionismo de toda a família? Esse modo de ver faz jus ao comentário final de Eduardo:

EDUARDO – *E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!...*

Alencar também faz a apologia do “amor romântico”, quando devolve, a uma personagem da peça, o Sr. Azevedo, pretendente rico de Henriqueta, a quantia em dinheiro que seu pai tomara emprestado a esse senhor. Em consequência da ação, Henriqueta tornara-se devedora de Azevedo, não podendo, dessa forma, desfazer a promessa de casamento. O final moralista evidencia as intenções de José de Alencar, que afasta o caluniador, repondo o equilíbrio no meio doméstico, condenando transações sentimentais enredadas ao poder do dinheiro e ao prestígio econômico:

EDUARDO – *Sim, meu amigo. Eu amo Henriqueta e para mim esse casamento (referindo-se ao compromisso da moça com o Sr. Azevedo) seria uma desgraça; para o senhor era uma pequena questão de gosto e para seu pai um compromisso de honra. Hoje mesmo pretendia solver essa obrigação. Aqui está uma ordem sobre o Souto; o Sr. Vasconcelos nada lhe deve.*

VASCONCELOS – *Como? Fico então seu devedor?*

EDUARDO – *Essa dívida é o dote de sua filha.*

HENRIQUETA – *Oh! Que nobre coração!*

EDUARDO – *Quem mo deu?*

HENRIQUETA – *Sou eu que sinto orgulho em lhe pertencer, Eduardo.*

D. MARIA – *Mas, meu filho, dispõe assim da tua pequena fortuna. O que te resta?*

EDUARDO – *Minha mãe, uma esposa e uma irmã. A pobreza, o trabalho e a felicidade.*

Na visão de Flávio Aguiar, essa peça é abolicionista, mas de modo conservador: olha a escravidão enquanto “mal social”, embora esse olhar se aproxime mais do senhor branco e sua pureza familiar que dos inconvenientes para o negro escravo. O movimento da peça aponta para uma melhor forma de organização social, tida como mais civilizada e libertadora frente à prisão moral da escravidão, porque além de o escravo ascender ao mundo do trabalho livre, o senhor também ficaria livre daquele escravo e dos inconvenientes causados por suas intrigas.

O *Demônio Familiar* também aponta para cenas do cotidiano brasileiro, de acordo com o programa de nacionalização de nossa cultura e de nossa arte proposto por José de Alencar. O autor consegue, assim, estabelecer um equilíbrio entre o propósito renovador da arte dramática do século XIX e a formação de uma Nação autêntica, com identidade própria, idéias veiculadas e legitimadas pela trama dessa bem sucedida comédia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, José de. *Dramas*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Dramaturgos do Brasil).

ALENCAR, José de. *O Demônio Familiar*. Comédia. Campinas, SP: Pontes, 2002.

ARISTÓTELES. *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*. Por Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/SP, 2002.

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

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: Editora da UFC, 2005.

REMÍGIO, Ana e **MORAES**, Vera (Organizadoras). *Discurso e memória em José de Alencar*. Série Releituras de Alencar. Fortaleza: Editora da UFC, 2004.

ROBERTO, Schwarz. "A Importação do romance e suas contradições em Alencar". In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ruas Cidades, 1992.

SANTIAGO, Silviano. "O entre - lugar do discurso latino-americano." In: *Uma literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1989.