

O Demônio Familiar

Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

“... mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação.”

Sigmund Freud

O demônio familiar, de José de Alencar, é uma “comédia de costumes brasileiros” levada ao palco pela primeira vez no Rio de Janeiro, no final de 1857. Escrita no início da carreira do autor, a peça trata de um tema melindroso, motivo de constrangimento para muitos intelectuais brasileiros do século XIX — a escravidão. Uma evidência do desconforto que a representação do escravo podia gerar são as severas críticas que Joaquim Nabuco, referindo-se ao texto em questão, lançou ao dramaturgo, quando da famosa polêmica por eles mantida, entre setembro e novembro de 1875.

Se alguém imaginou que Nabuco condenou Alencar pelo tratamento imposto ao escravo enganou-se, redondamente. É preciso esclarecer que ele era então um jovem cheio de veleidades literárias, mas ainda com pouco interesse por questões políticas e sociais imediatas. Fica assim mais fácil compreender porque o motivo maior de sua intolerância tenha sido, antes de tudo, a mera criação da personagem. Tomando-a como uma audácia, um ato de mau gosto, ele assume a defesa de uma imagem idealizada do que seria a “nossa civilização” e, em nome de um amor próprio vago e egocêntrico, condena, de maneira taxativa, o trabalho do teatrólogo: “ele (o escravo) não devia ser trazido à cena para

representar um dos elementos integrantes da sociedade brasileira. Que mais acerba crítica já se fez do Brasil do que essa? que sátira mais cruel e ao mesmo tempo mais injusta já nos foi dirigida?”¹

Como em suas críticas Nabuco sobretudo se atém ao campo representacional, é possível presumir que naquele momento incomodava-o menos a instituição concreta da escravidão que o perigo de que o escravo pudesse vir a ganhar, entre intelectuais e público que compunham a “sociedade” brasileira, um estatuto literário institucionalizado, a despeito de no caso a representação resvalar no caricatural, como ele mesmo observou. Já que a demanda por uma efetiva eliminação dos negros era condenável sobre diversos pontos de vista, por conseguinte problemática, além de inviável por razões econômicas,² a saída encontrada por Joaquim Nabuco foi advogar, numa espécie de compensação, a sua supressão ao menos no nível do simbólico.

Em sua exposição o polemista atropelava um assunto de inegável relevância no Brasil da segunda metade do século XIX, e que, ironias da história, ele mesmo iria pouco depois discutir com empenho, ao assumir a causa abolicionista. Seja como for, o radicalismo hiperbólico de suas palavras não deixa de causar espanto, em especial levando-se em conta o perfil que esboçou de si próprio, em *Minha formação*, e que se tornou moeda corrente para os cultores da história oficial. Cabe portanto a indagação: o que de tão grave assim a peça do conservador Alencar teria afinal revelado, sobre os escravos e suas relações com os senhores, que pudesse mexer de maneira tão profunda com os brios do futuro abolicionista?

Para responder a questão convém voltar ao início, atentar para o título da comédia. Os dois termos principais são antitéticos, formando um sugestivo oxímoro: enquanto diabólico sugere algo excepcional e terrível, ameaçador, que deve ser exorcizado, o familiar indica o aprazível, o reconfortante e o seguro. O familiar é

o que reconhecemos, nos pertence, no que nos reconhecemos, a que pertencemos. A junção das duas palavras, a síntese, se efetivada implica a descaracterização do sentido usual de uma delas, um deslocamento: ou o demônio torna-se familiar, e domesticado deixa de ser demoníaco, ou o familiar torna-se diabólico, deixando de ser familiar. Caso os termos se mantenham irreduzíveis perdura uma situação de tensão, que exige resolução.

Independente da solução no texto esboçada, subjaz a idéia de um processo — é em torno dela que José de Alencar arma o enredo, cujo caráter é a um só tempo explanatório e judicatório. Das nove personagens destacam-se seis; elas podem, em termos sociais, ser a princípio divididas em dois grupos. Num primeiro figuram os jovens bem postos e educados, brancos, é claro: Carlotinha, Henriqueta, Eduardo, Alfredo e Azevedo; sozinho no outro aparece Pedro, o “moleque” escravo. Perspicaz, o leitor terá notado que sobra um rapaz no grupo dos jovens: a intriga, com efeito, gira em torno de disputas amorosas, com os moços, distribuídos em dois pares, um deles como pivô, lutando pela posse das donzelas. Uma mesma estrutura se desdobra, de modo que conforme os dilemas de um dos triângulos amorosos vão sendo elucidados e desfeitos, o triângulo seguinte pouco a pouco toma forma. Único é também o foco de origem dos conflitos: as intervenções de Pedro.

Um dos triângulos reúne as personagens de Eduardo, Henriqueta e Azevedo. Os dois primeiros se amam, mas a moça, sofrendo a indiferença com que Eduardo passara a tratá-la, torna-se noiva de Azevedo. Enquanto aquele a amava com sinceridade, este, um rapaz rico, esnobe e afrancesado, escolhe a moça por sua suposta “beleza” e “espírito”, calculando o sucesso que ela faria no ambiente mundano, desde que ajeitada “à parisiense”, como confessa numa passagem que resume bem o seu caráter (44)³. Henriqueta para ele seria, como aliás qualquer outra mulher, “uma

jóia, um traste de luxo... E nada mais!” (41), um “objeto de ostentação” (55), de acordo com a expressão de seu rival, fundamental contudo para que tivesse sucesso em seus planos de seguir carreira pública.

A causa do amor sincero e desinteressado sairá vitoriosa graças à providente intervenção de Carlotinha, irmã mais nova de Eduardo e confidente de Henriqueta. É ela quem conta ao irmão que Henriqueta dissera sentir por ele um amor profundo e que, achando-se correspondida, não pudera compreender o motivo de ele lhe ter enviado versos “em que a chamava de namoradeira, em que a ridicularizava” (52). Tomara ainda como sinal de desprezo a súbita ausência do amado à janela do quarto, em que a avistava e com ela flertava, vizinhos que eram. Eduardo, por sua vez, queixava-se à irmã de que Henriqueta teria lhe mandado um recado para que parasse de observá-la, alegando que sua “curiosidade a incomodava” (53).

Refletindo sobre a situação o moço lança a suspeita de serem os contratempos produto das artes de Pedro. Instado pelo senhor este, com efeito, confessa o arranjo: havia entregue a Henriqueta versos jocosos, que Eduardo escrevera inspirado numa viúva rica e desfrutável, e inventado a mensagem da moça, para não mais importuná-la. Revela que fizera tudo isso para impedir a união de seu senhor com Henriqueta, pois esta era pobre, e que já havia até arranjado um partido melhor para ele: a própria viúva rica. Pedro por fim relata que seu propósito fora ajudar o senhor, para que este “tivesse muito dinheiro e comprasse carro bem bonito” (60), com o que contava realizar seu próprio sonho — ser cocheiro!

Enquanto tentava separar Eduardo e Henriqueta, o escravo tratava de conseguir também para Carlotinha um marido ideal, segundo os seus critérios, ou seja, endinheirado. Procura aproximá-la de Alfredo, outro amigo de Eduardo, imaginando-o rico.

Favorece o contato inicial do rapaz e, quando indagado pela moça das causas de sua intervenção, repete o que expusera a Eduardo: o desejo de ser cocheiro, só passível de concretização caso seus proprietários alcançassem fortuna.

Descoberta a fraude que ocasionara o afastamento de Henriqueta e Eduardo, o “moleque” se esforça para reverter a situação em que metera o senhor. Inventa novas intrigas, até conseguir o rompimento de Azevedo com Henriqueta. Ao fazer isso ele jogava fora, contudo, uma das possibilidades de efetivar o seu projeto. Suas esperanças reacendem quando percebe o vivo interesse de Azevedo por Carlotinha, o que o leva a tornar a agir para conseguir acertar, na família, ao menos um casamento que pudesse viabilizar seu projeto.

Carlotinha nesse ínterim, arrependida por ter começado clandestinamente o namoro com Alfredo, conta a Eduardo as suas aventuras amorosas. Este, cioso do papel de protetor da moralidade e das virtudes domésticas, autoriza Alfredo a freqüentar a casa, para que sua irmã pudesse conhecê-lo mais de perto. Pedro, entretanto, tendo-se inteirado de que o rapaz possuía poucas posses, outra vez interfere nos negócios da família. Tenta separá-lo da moça, abrindo caminho para a aproximação de Azevedo.

A confusão será dissolvida no desenlace, quando os contratemplos são eliminados e a verdade restabelecida, os enamorados podendo finalmente se enlaçar. Do grupo dos jovens sobra Azevedo: perdidas as esperanças de conseguir um casamento que lhe conviesse, e entediado com o provincianismo local, resolve voltar a Paris. Pedro, por sua vez, apontado por Eduardo como o “demônio familiar” que “na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica” (166), será punido com uma “**carta de liberdade**” (168), e expulso da casa. Com tal solução esperava Alencar ter resolvido, ao menos no domínio da peça, a tensão expressa no título.

O familiar, seus desvãos e desvios: Azevedo...

As personagens principais, ao final, permanecem divididas em dois grandes grupos, agora porém não mais organizados com base em critérios sociais mas sim a partir do movimento de inclusão no — ou exclusão do — núcleo doméstico central. Este se expande, pois Henriqueta e Alfredo acabam por se unir a Eduardo e Carlotinha, formando todos eles o conjunto dos protagonistas que conseguem, no decorrer da intriga, realizar seus intentos.

Dado o aspecto relacional das perspectivas encenadas, o modo de vida de uma família patriarcal brasileira, cuja tipicidade é pressuposta, adquire sentido modelar. Fornece princípios para o processo de seleção das demais personagens, conforme estes aceitem e reproduzam as regras estabelecidas ou ameacem desagregá-las, definindo-se a partir daí o destino que lhes será reservado.

Boa parte dos perigos que espreitam a ordem caseira é atribuída à influência do mundo exterior, mormente da vida mundana. Os apelos dali oriundos são condenados pelo poder corruptor, que afasta os indivíduos da convivência familiar pacífica e sincera, marcada pela pureza de afeições e pelo respeito à autoridade paterna, e os incentiva ao exercício de cálculos egoístas, fundados na satisfação de interesses e caprichos pessoais. A exemplaridade da lição é potencializada pelo fato de mesmo as personagens no desfecho aglutinadas no núcleo doméstico passarem por um movimento de conversão. Em algum momento deixam-se enfeitiçar pelos brilhos e encantos da vida social, mas se recuperam ou se previnem a tempo, tornando-se depois ferozes defensoras da doxa familiar.

Henriqueta é a mais estática dentre elas, o que é atenuado quando se leva em conta que ela atua em complemento a Carlotinha, é reflexo desta, o que também ocorre com o par

masculino, Eduardo e Alfredo. Quanto ao primeiro, antes de aderir incondicionalmente à causa doméstica, gozara as emoções de uma existência boêmia. Frequentara salões e teatros, flertara com atrizes, guiara-se pela busca de “prazeres efêmeros”. Como relata a Azevedo, havia amadurecido com essa experiência, pois com ela aprendera a “estimar aquilo que... antes não sabia apreciar” (43). Quando, após sua volta “ao seio da família” (43), substitui o pai morto, lastima o crescente desenvolvimento da “sociedade, isto é, a vida exterior, (...) que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima” (42). Carlotinha, quando Pedro anuncia o interesse de Alfredo por ela, enleva-se com as imagens de uma existência galante que a retórica bruta porém hábil do escravo lhe descortina. Alfredo, por fim, para conseguir chegar até a amada, suborna o escravo, mas após ser convidado por Eduardo a participar dos serões e assim aproximar-se de sua eleita, sob a guarda vigilante da família, mostra uma concepção análoga à do amigo quanto às virtudes domésticas.

O diálogo entre eles não deixa dúvidas sobre a delimitação dos dois campos, e sobre o partido que ambos preferem e compartilham: “Se a sua afeição é um capricho passageiro, não há necessidade de vir buscar, no seio da família, a flor modesta que se oculta na sombra e que perfuma com a sua pureza a velhice de uma mãe, e os íntimos gozos de uma vida doméstica. O senhor é um moço distinto; pode ser recebido em todos os salões. Aí achará os protestos de um amor rapidamente esquecido; aí no delírio da valsa, e no abandono do baile, pode-se embriagar-se do prazer. E quando um dia sentir-se saciado, suas palavras não terão deixado num coração virgem o germe de uma paixão que aumentará com o desprezo e o indiferentismo” (94) — é o que, pomposo, diz Eduardo, ao que Alfredo retruca, mantendo o tom: “A minha afeição... é séria e não se parece com esses amores de um dia” (94).

Numa das cenas da comédia Azevedo e Alfredo discorrem sobre temas afins, ficando outra vez evidente o grau de proximidade entre as posturas de Eduardo e deste último, em contrapartida à posição do primeiro, que ganha selo de exótica. Alfredo a princípio parece concordar com uma afirmação de Azevedo, de que a existência familiar se revestia de forte monotonia, em oposição àquela encontrada no salão, onde “tudo é vida”. Em seguida, no entanto, ao ressaltar que “aqui dorme-se, porém sonha-se com a felicidade; no salão vive-se, mas a vida é uma bem triste realidade” (111), mostra sua total adesão à cândida sociabilidade proporcionada e protegida pelo laços fraternos.

Digna de realce é a ambivalência que o futuro membro da família nacional revela quando indagado sobre seu interesse em conhecer Paris. Em sua resposta ele afirma, de um lado, o desejo e, de outro, o temor nele despertados pela idéia. Sua justificativa testemunha o equilíbrio precário da perspectiva nacional-familiar: “Porque tenho medo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau” (113). A passagem mostra o quanto a sociedade doméstica brasileira esboçada e alardeada na comédia, com suas violáceas projeções oníricas, é tributária de um patriotismo míope e auto-centrado, que ante a possibilidade de confrontos ou contrastes opta pela renúncia e pelo fechamento, como se isto bastasse para dissolver contradições ou eliminar vontades latentes. Além de funcionar, em clave emblemática, como uma antecipação da conclusão da peça, o diálogo indica ainda o caráter problemático de que se revestia, no universo ficcional de Alencar, a relação entre as práticas da liberdade e do conhecimento.

Azevedo simboliza o homem descaracterizado, degenerado pela civilização estrangeira moderna e que, ao regressar ao país, torna-se um agente com potencial de desestabilizar a rígida estrutura sobre a qual repousava a harmonia doméstica. Ele se

apresenta como alguém cuja humanidade fora esgotada pela experiência parisiense, definindo-se como um “*flaneur*” corroído por vícios e excessos. Sua indiferença por tudo e todos, seu egoísmo, sua incapacidade de amar com desprendimento inspiram a Eduardo uma observação que faz a síntese perfeita do modo como é apreciado pelo pensamento tradicional. Ademais, ao afirmar que o amigo voltara de Paris “com o coração pervertido” (42), Eduardo simultaneamente reforçava o peso conferido ao temor na balança em que este se opunha à sedução frente aos acenos de um centro urbano avançado, para ficar nos termos da exposição de Alfredo.

O insucesso de Azevedo em suas duas tentativas de fazer parte do bloco doméstico é, na lógica da peça, previsível e inevitável. Porque já experienciados e por ferirem a ordem familiar, os pontos de vista que a personagem introduz são de antemão marcados com um sinal negativo. As recusas que sofre, dessa forma, não só respondem ao imperativo da coerência, como adquirem um quê de normalizadas, sendo ainda polidamente atenuadas pelo fato de ele se retirar da casa, conforme suas próprias palavras, como “um amigo *quand mème*” (170), nítida indicação de que para ele as portas se manteriam abertas. Todo esse jogo de palco funciona, por uma parte, de modo a salvaguardar códigos de honra e conduta dos brasileiros convictos e incorruptíveis que as personagens do grupo nuclear interpretam, e, por outra, para disfarçar o preconceito contra nacionais influenciados por um estilo de vida de corte europeu. Tanto no primeiro como no segundo caso, todavia, questões cruciais propostas pelas relações complexas entre o interno e o externo são passadas em branco, ou não ultrapassam os contornos do estereótipo.

e Pedro

Azevedo é condenado por um excesso de civilidade e convencionalismo. Pedro, por seu turno, peca pela falta. Ele se mostra incapaz de compreender, em consequência de acatar e respeitar, valores abstratos que regiam a ordem familiar. Some-se a isso o fato de a ele não ser conferido, ao contrário do que ocorre com Azevedo, qualquer outro quadro de referências, aceito como válido, pelo qual pudesse se orientar. O perfil que dele se faz, e que ele se faz, na peça, é, de um viés, o de um ser ainda apegado a práticas e maneiras pouco civilizadas, “primitivas”: “Pedro, moleque capoeira, mesmo da malta, conta lá com menino de colégio! Caia! É só neste jeito; pé no queixo, testa na barriga” (26). De outro, se ele mostra possuir relativo domínio de algumas normas de conduta social, estas todavia figuram, e com destaque, exatamente no índice estabelecido pela moral familiar — jogos de interesse, culto das aparências, negociações, perfídias visando satisfações pessoais, etc.

Enquanto os demais figurantes centrais acabam por se agregar de modo mais ou menos harmonioso, isso devido às diferenças entre os papéis reservados para homens e mulheres, Azevedo e Pedro formam um par antitético. Ocupam posições excêntricas em relação à linha demarcatória traçada pelo jeito de ser familiar, um acima o outro abaixo, o que reforça a simetria do texto. O enfoque que os contempla é nitidamente redutor; no espaço da família patriarcal brasileira da segunda metade do século XIX, são ambos colocados, cada um a seu modo, como seres “fora de lugar”, o que dá ensejo à política de segregação acionada na peça, franqueando ainda o viés ridículo pelo qual são apreendidos.

Sobre Pedro converge boa parte dos estigmas já então aplicados aos negros: a indolência, a desobediência, a negligência são alguns destes traços genéricos, a que se deve somar, no caso de

O demônio familiar, e sustentando a rima, a ingerência. Como tais traços são reiterados ao longo do texto, resulta a impressão de serem intrínsecos a ele. Configura-se assim um mecanismo retórico que opera de modo a fazer que a punição imposta ao negro ganhe ares de justa, e que Alencar, numa jogada inteligente, reveladora de seu talento e de sua argúcia, apresentará com sinal invertido — como possibilidade de salvação e redenção do escravo, necessária por conseguinte para a própria emancipação deste.

É através da perspectiva da personagem do negro que é feita a maior parte das referências ao cotidiano e à paisagem cariocas. Isso serve para indicar o quanto Pedro se deixa fascinar pelo mundo exterior, talvez por ser ele o único dos figurantes que tem interdito o livre acesso a tal mundo. Conhece nomes de modistas e cabeleireiros da moda, os teatros, ruas e bairros em que as elites se reúnem e se exibem, os recantos mais disputados. Sabe mesmo fragmentos de óperas bem conhecidas na época, como o *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, de onde empresta a figura de Fígaro, em quem se inspira para urdir suas intrigas.

O apego ao que está além dos estreitos limites da casa justifica as faltas principais que ele comete contra a ordem ali dominante. Estas expressam seu descontentamento com o lugar que os senhores lhe atribuem na economia doméstica, pois ambiciona tornar-se alvo da admiração social. É o que fica claro quando expõe a Carlotinha o cenário em que se imaginava quando e caso viesse a se tornar cocheiro: “Quando é de tarde, carro na porta; parelha de cavalos brancos, fogosos; Pedro na boléia, direitinho, chapéu de lado, só tenteando as rédeas. Nhanhã entra (...): “Botafogo”! Pedro puxou as rédeas; chicote estalou; tá, tá, tá; cavalo, toc, toc, toc; carro trrr!... Gente toda na janela perguntando: “Quem é? Quem é?” — “D. Carlotinha...” Bonito carro! Cocheiro bom!... E Pedro só deitando poeira nos olhos de bolieiro de aluguel.” (23).

Pedro anseia por relevar-se, conseguir o máximo de poder e proeminência que sua posição lhe permite projetar. Consciente de que sua sorte somente poderia ser mudada com a melhoria da situação econômica da família, assume o papel de casamenteiro e aposta nele todas as suas fichas. Ao lutar para satisfazer sua ambição, e mais, ao expressá-la a seus senhores, ele chama a atenção para a sua existência enquanto indivíduo, balbucia a singela exigência de ser levado em conta, em suma, **enuncia a sua presença, sua individualidade**. No seu caso, a infração à norma é uma das atitudes mais radicais de que dispõe, mais desesperadas, para reclamar um espaço próprio.

A ingerência na esfera doméstica e as pequenas faltas cometidas são os motivos alegados pelos senhores em abono à condenação de Pedro. Ao lado delas figura também, senão principalmente, como uma espécie de causa secreta, essa ousadia de reclamar algum grau de autonomia. Porque esse gesto o aproxima dos brancos, o que, do ponto de vista destes, constitui uma extrapolação insuportável, implicando, no limite, **a supressão da hierarquia em que se apoiava toda a sociedade paternal escravocrata**. Assim, se para os membros da família Pedro simboliza o demônio, colocado o foco na perspectiva do escravo é a família que se torna demoníaca, negando-lhe qualquer possibilidade de afirmação, empurrando-o para a vida exterior que, retornando agora ao ponto de vista deles, figura como o lugar da perdição.

Por detrás do disfarce da retórica humanista a cena da libertação mostra sua verdadeira face: trata-se antes de um “livramento”, no sentido de livrar-se do fardo que o escravo acabara por se tornar. Mostras da insatisfação dos senhores com Pedro perpassam toda a comédia, em especial de Eduardo, seu verdadeiro proprietário e representante maior da norma familiar. Logo no início da peça, após observação de Carlotinha de que

ninguém podia “com aquele seu moleque”, ao confessar que o considerava “insuportável” e que “já não o [podia] aturar” (14), ele revela que a indisposição com o escravo vinha de antes, quiçá dos bastidores. Mais adiante, quando confirma que as intrigas que corroíam a família haviam sido inventadas por Pedro, traça um retrato horrível deste, reputando a situação ao fato de “abrigarmos em nosso seio esses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração!” (66).

O grau de opressão sobre o escravo, a desumanização que vai sendo a ele imposta, a obrigatoriedade de submeter seus desejos ao império das vontades dos senhores, o processo de aniquilamento moral, tudo isso é brilhantemente ilustrado na passagem em que o próprio Pedro, tendo percebido que seus atos haviam desagradado ao senhor, diz que fizera “história de negro” (62). Ecoando o estereótipo que o acorrentava, ele atesta, de par com o assujeitamento, os níveis de validação e de disseminação que o preconceito alcançara. Quando, na seqüência, ele torna a interferir na vida doméstica para satisfazer sua ambição, confirmando assim o estigma, ainda uma vez como se fosse preciso, ele sela o seu destino.

Recheado de repetições, armado segundo uma lógica reiterativa, o texto quase ultrapassa o limiar da redundância. Nesse caso, todavia, elas possuem o papel estratégico de tingir de ridículo o clamor do escravo, de mostrá-lo como alguém não confiável, como um ser inconstante e irresponsável, diminuindo assim, se possível suprimindo, o peso específico de sua vontade. O esvaziamento se aprofunda quando Eduardo começa a indagar sobre os verdadeiros culpados por toda a situação. Num primeiro momento, coloca a si próprio como responsável mas, pouco depois, qualifica seu erro como parcial; seu oportunismo e sua crueldade saltam aos olhos na medida em que, com uma única jogada, mostra-se indulgente consigo mesmo e multiplica a carga de

preconceito que Pedro levava nas costas. Pois, conforme a explicação que dá a Carlotinha, sua falta fora confiar no escravo, acreditar que este pudesse agir de modo diferente daquele de antemão prescrito pelo estigma, que ele tivesse sensibilidade e perspicácia para perceber que certas atitudes apropriadas ao espaço mundano deviam ser obrigatoriamente abandonadas no recesso caseiro: “Imprudente eu abrigava no seio de minha família, no meu lar doméstico, a testemunha e o mensageiro de minhas loucuras: alimentava o verme que podia crestar a flor de tua alma” (70). Eduardo se refere a seu passado mundano, quando sentira a necessidade de “gozar desses amores que duram alguns dias” (69), tendo então se servido do escravo como intermediário para suas conquistas.

O contraste entre senhor e escravo, entre brancos e negros, torna-se gritante. Enquanto aquele, pródigo, passado o breve período em que provara as delícias de uma vida fácil e fútil, teve caráter e virtude suficientes para a renúncia, este é visto como alguém que permanece atado ao universo degradado que primeiro conheceu após tirado da senzala. Como se para ele outras escolhas tivessem sido possíveis, neste cenário ele é descrito como inábil para discernir entre os extremos, incapaz de se aperfeiçoar, de evoluir, chegar ao paraíso da boa conduta: limitada porém, no seu caso, à obediência e à fidelidade e stritas.

No epílogo, após ter identificado em Pedro o demônio familiar, Eduardo lança o anátema pela situação conflituosa sobre a sociedade brasileira em geral. A exemplo do que antes fizera, lava as mãos e conclama que “Todos devemos perdoar-nos mutuamente”, retificando o argumento já gasto de que o erro comum fora ter “acreditado ou consentido no fato primeiro que é a causa de tudo isto” (168), ou seja, na escravidão. Se quanto ao fato nada se diz de efetivo, ainda que a sugestão de desconforto seja clara, o escravo é agora apresentado como “O único inocente (...)”

que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade.” (168). O paradoxal, porém, é que embora dito inocente e não imputável é ele, o escravo, o único a não ser perdoado, é o único efetivamente punido.

O discurso de desqualificação e desumanização de Pedro lança mão, ainda, do argumento da ingratidão, previsível aliás. Este surge quando o senhor procura convencer o escravo de que sempre fora objeto de tratamento semelhante ao de um homem livre. “Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?” (60), é a venal indagação que Eduardo lhe atira numa das vezes em que o repreende. O argumento, chantagista além de falso, retorna na conclusão, agora com sentido amplo e um tantinho atenuado, sendo aplicado ao “demônio familiar” corporificado por Pedro: “Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das afeições da família!” (165).

O destino projetado sobre Pedro, bode expiatório, menos oculta que revela a má consciência da elite brasileira frente a um problema que ela própria criara, e do qual seu bem estar dependera, e de que dependia ainda, em que pese aos incômodos. Na comédia de Alencar — para o escravo tragédia — este recebe os contornos de um ser depravado, positiva e definitivamente inapto para a vida na sociedade familiar paternalista brasileira. Ali, ele se resume a trazer para o interior do ambiente doméstico, de par com os instintos, maneiras e mentalidade “selvagens”, os influxos desvirtuadores provenientes do exterior. Por isso a inevitabilidade da exclusão.

O estereótipo, que faz de Pedro um ser animalizado, é também potencializado pela linguagem forjada para a sua expressão. A linguagem do preconceito se espelha, desdobrando-se, no preconceito da linguagem: bruta sempre, a fala do

“moleque” corrobora a feição bestial. O barbarismo fica patente na estruturação simples, primária, recheada de períodos coordenados, sincopada e sintética; nas repetições, na sintaxe pobre, muitas vezes errada e errática, nas flexões verbais vulgares; nas interjeições que se sucedem, no léxico reduzido, no apelo constante a onomatopéias, como se o som das coisas pudesse suprir, comprovando-a porém, a ignorância, sugerindo uma ausência de substância. O leitor pode conferir nos fragmentos antes citados, ou nesses outros: “Se nhanhã chegar na janela depois do almoço há de ver ele passar, só gingando: Tchá, tchá, tcha... Hum! Moço bonito mesmo!” (19); “É já; não custa! Meio-dia, nhanhã vai passear na rua do Ouvidor, no braço do marido. Chapeuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tundá arrastando só! Assim moça bonita! Quebrando debaixo da seda, e a saia fazendo xô, xô, xô!” (22); “Pedro sabe tudo!... Daí a pouco, música vom, vom, vom, tra-ra-lá, tra-ra-lá-ta; vem ministro para dançar contra-dança; e nhanhã só requebrando o corpo!” (23-24); “O pior é se vai perguntar, como outro dia, porque Sr. moço não vai visitar ela; eu respondi que era para não dar que falar” (29).

Em oposição às demais personagens do bloco familiar, que em suas expressões nunca atentam contra o padrão lingüístico normativo, de matriz literário, a fala de Pedro é moldada, com cuidado, de modo a evidenciar marcas de uma chã oralidade. A linguagem, sobretudo por se tratar de um texto teatral, fornece um dado aparente mas estratégico, porque **concreto**, para ilustrar as diferenças, solidificar a fronteira. Funciona como instância legitimadora do lugar subalterno reservado ao negro, assim “naturalizado”, e da exclusão, a cuja inevitabilidade vem em reforço. Ela reencena as inaptidões daquele que a ela recorre, e só a ela pode recorrer. Figura como arremedo da linguagem boa e sã, como corruptela, algo cujo primarismo e cuja impureza atestam uma inabilidade intelectual, uma debilidade insuperável.

Sobre a expressão oralizante de Pedro recai, enfim, aquele que talvez seja o maior estigma que pode pesar sobre uma língua, ou qualquer variante: a intraduzibilidade, a impossibilidade de expressar por seus meios e recursos expressivos conceitos e valores abstratos expostos em outra língua ou variante, e que dá a medida de uma superioridade de antemão postulada, tida por incontornável. Inclusive no domínio lingüístico a personagem do escravo é colocado aquém da norma; ele é, por convenção, posto abaixo das convenções. Renova-se e reforça-se o prejulgamento que o reduz a um ser cuja inteligência não ultrapassa o nível da praticidade e da imediatez, que o infantiliza.

Como no espaço na peça quase tudo conspira contra ele, como seus clamores todos — e com eles a própria linguagem que lhe permite articulá-los — são alvo de repressão, repreensão e de chacota, não admira que Pedro quase nunca refira a si mesmo servindo-se do pronome pessoal da primeira pessoa, que só em raros momentos articule a palavra *eu*. O sentido é inequívoco: assim como, negro que é, diz ter feito “história de negro”, Pedro é, também para Pedro, objeto, coisa. O paradoxo é que, visto à distância, tal processo de apagamento e aniquilamento, que culmina no exílio na terra a que veio forçado, funciona como testemunho eloqüente, como denúncia, do tratamento tórpido e irresponsável a que as elites brasileiras submeteram os cativos.

Devidamente atenuado, procedimento lingüístico similar ao que foi descrito é empregado para traçar o perfil estereotipado de Azevedo, cujas intervenções, de maneira geral combinando termos e expressões do português e do francês, atestam a influência exagerada da cultura estrangeira, figurando sua frivolidade, seu alheamento do espírito nacional, sua falta de autenticidade. O excesso: “... terei o prazer de te anunciar, (...), em *carton porcelaine* sob o competente *enveloppe satinée et dorée sur tranche*, o meu casamento...” (43); “Tem um belo jardim, minha senhora, um

verdadeiro *bosquet*. Oh! *c'est charmant!*” (75); “A sua conversa é uma *gerbe* de graça; uma *fusée* de ditos espirituosos!” (78).

Mas é sobre Pedro que o foco se fecha. Após sofrer o massacre moral absurdo, como de um sistema de dominação cujo verniz “civilizado” não embota a percepção do fundo aviltante, sobre o palco nada mais lhe resta fazer que reafirmar a autoridade e a benevolência dos senhores. Após receber a pena de expulsão, a “carta de liberdade” — que Eduardo comemora como “um dos mais belos direitos que tem o homem na nossa sociedade”! (127), a restrição pondo ainda mais à mostra o caráter excludente da “família brasileira” —, antes de partir, fechadas às suas costas as portas da casa grande, beija as mãos do benfeitor, como assinala o autor em rubrica, em sinal de agradecimento submisso. Restituindo-o “à sociedade” — como se o negro tivesse pedido para estar ali, como se alguma negociação houvesse em algum momento ocorrido — diz o senhor pretender fazer “do autômato um homem”. E completa, com aquela eloqüência que cai tão bem em momentos solenes: “porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de suas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes” (168).

Neste cenário edulcorado deve-se chamar a atenção para a projeção feita sobre o futuro do negro, que anuncia, em sua última intervenção: “Pedro vai ser cocheiro em casa de Major!” (170). O caminho descortinado oculta espinhos e pedregulhos: exige-se dele, sob a ameaça da lei, que passe a se portar e se guiar por uma série de valores que lhe foram negados e sonegados, e que com precisão sádica se tentou demonstrar serem praticamente inalcançáveis por ele. O estático deve, num passe de mágica, tornar-se dinâmico; o fixo, fluxo.

A fala derradeira compete, por certo, a Eduardo: “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!...” (170). A deixa confirma o já posto e exposto: a sociedade utópica do jovem Alencar, fundada em absolutos, tem por ideal um patriarcalismo nacionalista só passível de ser alcançado à custa da expulsão e do afastamento de todo e qualquer infiel, de qualquer traço de impureza.⁴

O quanto a empresa purificadora, transposta agora para termos literários, era difícil, sentiu-o o próprio escritor, que ironicamente se viu obrigado a viver o seu momento de Azevedo — como confessou em carta a Francisco Otaviano, quando se preparava para escrever *O demônio familiar* havia procurado, na “literatura dramática do nosso país”, um modelo para o exercício de criação; não o achando, viu-se obrigado a “buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; a França”.⁵ Também a estrutura da peça, como observou Décio de Almeida Prado, deixa ver marcas de uma indesejada hibridez, combinando princípios sobretudo clássicos e realistas.⁶

Retomando agora a crítica do jovem Nabuco ao escritor, é possível verificar que o afoito polemista mostra não ter percebido que Alencar, na sua “comédia” edificante, ao mesmo tempo que ajudava a obliterar a história terrível e abjeta da escravidão, “higienizando” a relação do senhor e do escravo e traçando um largo elogio à sociedade patriarcalista nacional, havia cumprido, porém no nível cifrado da representação artística, a própria demanda por ele exigida. O teatrólogo, afinal, não só pôs o negro para fora da cena, e da casa, como propôs que fosse jogado, desarmado e desalmado, na arena de uma sociedade que não

previra lugar algum para ele, afora o de servo. A peça, nesse sentido, de um modo por certo oblíquo, lança luz sobre o processo da Abolição brasileira.

Quanto à situação e à trajetória posterior do negro, ela apenas ilustra um dos primeiros capítulos. No campo literário, as seqüências serão muitas. Uma delas pode ser conferida no conto “Túmulo, túmulo, túmulo”, em *Belazarte*, de Mário de Andrade, em que a personagem de Ellis é sem dúvida um digno descendente do escravo Pedro.

Notas

1 *A polêmica Alencar-Nabuco*, org. de Afrânio Coutinho, 2ª ed., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: ed. UNB, 1978; p. 105. Para outras análises da peça de José de Alencar, consultar, entre outros, Décio de Almeida Prado, “Os demônios familiares de Alencar”, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 15, São Paulo: USP, 1974; pp. 27-57; e Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo: Difel, 1962; esp. pp. 90-106.

2 Mas não impensável ou impronunciável. Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, em volume publicado em 1873, considerando os negros seres “rudes, indiferentes, materiais”, rebeldes e avessos à civilização, só obedientes quando e porque forçados, elogia as autoridades imperiais brasileiras pelas “grandiosas e por certo graves providências que têm preparado a **extinção** do elemento escravo”, para o bem da “prosperidade agrícola do País” (grifo meu). Em *Noções de corografia do Brasil*, Rio de Janeiro, 1873; citado por Antônio Soares Amora, *O Romantismo* (Col. A Literatura Brasileira, vol. II), 5ª ed., São Paulo, Cultrix, 1977; p. 27.

3 O número entre parênteses, após as citações, indica a página de onde os fragmentos originais foram retirados. A edição de *O demônio familiar* utilizada é do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1957.

4 Com a expulsão do escravo, quem iria, na economia doméstica, substituí-lo? Diante do projeto de redenção social exposto na peça, a questão é legítima. José de Alencar delineia a resposta, de mais a mais esperada: a mulher!

5 Citado por Antônio Soares Amora, em *O Romantismo*, op. cit., pp. 338-339.

6 Para a referência, ver nota nº 1.