

O branco das barbas de Alencar: um breve estudo de *O Demônio Familiar*

Lucas Bento Pugliesi

Submetido em 09 de setembro de 2016.

Aceito para publicação em 20 de dezembro de 2016.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 216-232

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Quinta-feira, 19 de janeiro de 2017
15:59:59

O BRANCO DAS BARBAS DE ALENCAR: UM BREVE ESTUDO DE *O DEMÔNIO FAMILIAR*

ALENCAR'S WHITE BEARD: AN ANALISYS OF *O DEMÔNIO FAMILIAR*

Lucas Bento Pugliesi¹¹

RESUMO: *O presente artigo tentará mostrar os artifícios retóricos da matriz greco-latina reaproveitados por José de Alencar na comédia O demônio familiar (1858), em especial no que concerne à representação do escravo "Pedro". Através de um percurso historicista que passa pela ensaística de Alencar que precede à escritura da peça, assim como pela inserção desses discursos numa moldura maior da vida cultural do XIX, pretende-se demonstrar a intencionalidade subjacente ao decalque "neoclássico" no que tange a uma inescapável violência da representação, no contexto de um projeto civilizador, do qual tomou parte Alencar.*

PALAVRAS-CHAVE: *teatro brasileiro; século XIX; comédia; historiografia literária.*

ABSTRACT: *This essay will try to show how José de Alencar uses neoclassical rhetorical devices on crafting his play O demônio familiar (1858), particularly when representing the character of Pedro (the slave). Through a historicist pathway that passes through Alencar's essayistic that precedes the writing of the play, as well as the integration of these speeches in a larger frame of nineteenth century cultural life, it is intended to demonstrate the underlying intention of this "neoclassical" permanence, regarding one inescapable violence of representation in the context of a civilizing project, which Alencar took part on.*

KEYWORDS: *Brazilian drama: nineteenth century; comic genre; history of literature.*

1. Introdução

A despeito de certa separação, no campo da historiografia, entre teatro e literatura, a fortuna crítica dedicada aos escritos dramáticos de Alencar ainda é consideravelmente ampla, dentre a qual destaco particularmente três leituras: a exploratória de Décio Almeida Prado (1993); a cartográfica de João Roberto Faria (1987) e, mais recentemente, a microscópica de Silvia Cristina Martins de Souza e Silva (1996). A partir desta última, que se presta ao estudo particular d'*O demônio familiar* (1858), organiza-se muito da presente análise, em especial no que diz respeito ao cuidado historiográfico da autora em retomar as "fontes primárias" dos periódicos da época, reavivando o contexto (no sentido forte, textual) de Alencar em suas controvérsias e polêmicas. Entretanto, se a leitura de Souza e Silva se ordena a partir de rígido sentimento historicista, proponho algum anacronismo: ler para além do *tropicalismo*² alencariano, de modo a procurar entender o que escapa ao

¹ Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Bolsista de Mestrado do CNPq. E-mail: lbentopugliesi@gmail.com.

² *Tropicalismo* na esteira da leitura de Roberto Ventura sobre Araripe Júnior – *Estilo Tropical* (1991), isto é, na via da confluência "deformante" do modelo estrangeiro, no caso, o teatro realista francês com a tendência local – ao qual retornarei adiante –; ou ainda, nas proximidades do conceito de

enquadramento: aquilo que está aquém do tempo e, por isso mesmo, ainda mais imbricado neste. Presto-me, portanto, a tratar da representação do escravo doméstico Pedro, personagem que, como já observava o censor do Conservatório Dramático a quem a peça foi submetida, “[...] *está demais acurada, isto é, um pouquinho exagerada, mas tendo-se em consideração que o fim para que foi escrito a comédia, isto mesmo se desculpa, se olvida*” (1857 *apud* SOUZA E SILVA, 1996, p. 87)³.

A nota trazida pelo estudo de Souza e Silva como que funcionou como mote do presente ensaio, permite observar que, já para os contemporâneos, algo parece disfuncional na peça em questão, ainda que – como o próprio comentário deixa entrever – não esteja, necessariamente, *fora de lugar*. A representação de Pedro parece um excesso em relação ao traçado “realista” que preconiza Alencar, como se a mola principal do enredo (e foco da comicidade) escapasse ao escopo dos ditames de Dumas Filho e da plêiade realista, modelos reivindicados pelo próprio autor. Para pensar esta questão, faz-se necessário entender o conceito de “realismo” vigente na época e sua contraposição a outros possíveis “realismos” figurados no costume das letras progressistas. Desse modo, voltemos ao teatro francês do qual se ausenta esse Pedro de Alencar.

2. O teatro francês

É lugar comum entre a crítica citar a influência fundadora da literatura francesa sobre a produção brasileira – que deveria ser, sobretudo, católica, civilizada e francesa, segundo a preceptiva de G. de Magalhães. Mais especificamente sobre o caso do teatro, João Roberto Faria observa que entre as décadas de 50 e 60 o grosso da produção realista francesa teve recepção em terras tupiniquins, seja através da encenação direta, da tradução ou mesmo por via de comentários críticos em periódicos (FARIA, 1993, p. 27).

Mais interessante, talvez, seja pensar o lugar ocupado por esse teatro no contexto pós-revolução francesa, isto é, no alvorecer de uma “literatura” propriamente dita, entendida aqui como aquele domínio autônomo que surge em par à democracia⁴. Sobre este ponto nos dá pistas João Roberto Faria:

Para Dumas Filho, o teatro devia ter por base a verdade e por objetivo a moral. A naturalidade da ação dramática – ao invés de vibrante e tensa harmonia dos contrários preconizada por Victor Hugo – parecia-lhe o único meio de reproduzir no palco, com riqueza de detalhes, a vida social de seu tempo. Além disso, impunha-se outra tarefa não menos importante: realizar um teatro útil, voltado para a moralização dos costumes. (FARIA, 1993, p.23)

aclimatação, conforme pensada por um contemporâneo, Bernardo Guimarães em *Reflexões sobre a poesia brasileira* (cf. GARMES, 2006).

³ Parecer de João José do Rosário, conforme nos esclarece Souza e Silva (1996).

⁴ “Democracia”, entendida aqui como o *devoir*, conforme em Derrida em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014), tese amplamente retomada pelo trabalho de Jacques Rancière – sobre isso, ver em especial o prefácio à *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Arts* (2013), no qual o filósofo de ascendência argelina mostra que é justamente com a ampliação da *partilha* social, quando mais atores passam a integrar o meio cultural, que se redefinem posições formais e políticas no seio da arte, de modo a torná-la autônoma e, desse modo, rompendo com as doutrinas do bom e do belo.

João bem observa a contraposição deste teatro emergente à produção anterior do institucionalizado Victor Hugo. Se pensarmos o estilo de obras como *Nossa Senhora de Paris* (1831) ou de *Os miseráveis* (1862) há algo de uma inédita desierarquização da representação. Na disposição dos livros, tanto a descrição detalhada da construção da Igreja símbolo da cidade quanto a história da cunhagem de moedas na França ocupam uma porção mais do que generosa da distribuição dos capítulos. Sem remeter-me diretamente ao texto – o que foge, sem dúvidas, ao escopo deste trabalho –, penso ser possível pensar num contínuo entre o fio condutor, os planos secundários e a narrativa (ou o ensino) da história, num momento em que o romance entretém, mas também educa. A escrita de Hugo tem algo da desmesura, como se comprova pela tragicidade que emerge do embate dicotômico, sob a ordenança do divino, entre o grotesco e o sublime. Como um antídoto, está a justa medida do realismo que, conforme entrevemos pelas palavras de João, parece alçar a discussão acerca da *função* da literatura a um novo patamar.

Esse teatro útil que se endereça à burguesia, reforçando seus valores e policiando possíveis subversões, ao emergir no momento de ampliação da *partilha* da *literatura* – com a decadência do mecenato, formação de uma classe consumidora e profissionalização da figura do autor (e do crítico) –, parece extravasar suas fronteiras e retomar algo da essência mesma do teatro, num diálogo fino e constante com a tradição próxima de Molière, mas também com o referencial de base greco-latina. Tendência que contraria a ruptura da *modernidade* (entendida, aqui, novamente, como esse momento crucial da passagem do XVIII para o XIX quando as doutrinas de arte se enfraquecem e reconfigurações político-estéticas essenciais se operam) que está justamente na *possibilidade* do desprendimento das artes dessa *função* fundadora:

Art exists as a separate world since anything whatsoever can belong to it. [...] It shows how art, far from foundering upon these intrusions of the prose of the world, ceaselessly redefined itself – exchanging for example the idealities of plot, form and paíting for those of movement, light and gaze, building its own domain blurring the specificities that defines the arts and the boundaries that separetes them from the prosaic world. (RANCIÈRE, 2013, p. X-XI)

Ou seja, a arte, como a entendemos modernamente – e é a esta que Rancière se refere – só pode se constituir com o esfacelamento das *belas artes* e com a ruptura das doutrinas, eventos subordinados à redefinição dos espaços ocupados pelos atores sociais, no que concerne tanto à comunidade de artistas quanto à de expectadores.

Ao retomar categorias como as do *visível* e do *obsceno* – pensemos no “daguerreótípo moral” que corrige as imperfeições do cotidiano retratado –, a partir de um teatro que se estrutura pela hierarquização dos gêneros (como em Molière, valorizado pelos dramaturgos realistas, a *alta comédia* pouco se distingue da *tragédia*), de modo a tracejar renovado ímpeto moralizante – como se entrevê pelos sempre elucidativos prefácios à francesa de um Augier⁵ e ou de um Dumas Filho⁶, a comédia

⁵ “Ses adversaires disent qu’elle n’a jamais corrige personne: soit; mis, pour être logiques et justes, ils devraient ajouter qu’elle n’a jamais perverti personne non plus; auquel cas elle serait simplement un jeu innocent, un divertissement puéril sur lequel l’État n’aurait pas de surveillance à exercer. Or, puisqu’il en exerce une, et tres-active, c’est qu’il ne voit pas les choses ainsi, et Il a raison” (AUGIER, 1882, p. VI).

⁶ “Toute littérature qui n’a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l’idéal, l’utile, en un mot, est une littérature rachitique el malsaine, née morte” (DUMAS FILHO, 1868, p. 31).

francesa acaba por fundar uma “arte” em sua negação – se aceitarmos a acurada leitura historicista de Rancière.

Logo, é curioso que o teatro da França, berço do mundo europeu moderno, retome essa filiação moral do teatro – e com ela, a rígida lógica dos gêneros – no momento de consolidação da *arte* como a conhecemos. Esse movimento de retorno, à contramão, deixou marcas definitivas na concepção teatral de Alencar.

3. Alencar em seu tempo

Como já mencionado, o trabalho de Souza e Silva é minucioso na recomposição do contexto intelectual dos idos de 1850. Não me alongarei sobre o assunto, retomando apenas alguns aspectos pontuais que ajudem a reforçar o andamento da leitura que pretendo oferecer.

O primeiro dos aspectos diz respeito à participação de Alencar no corpo editorial da revista acadêmica, *Os Ensaios Literários*, hoje, bem mapeada por Helder Garmes (2006). Conforme mostra o pesquisador, a revista manteve, por meio de seus integrantes, estreitos laços com o projeto civilizatório patrocinado pelo Estado em sua extensão cultural, o IHGB. Chama atenção o fato de que as revistas acadêmicas da época – que se multiplicavam em São Paulo, encontrando ecos também em Pernambuco – estruturavam-se, aparentemente, por projetos unificados mais ou menos coesos. Desse modo, se *Os Ensaios* claramente se filiavam à linha de pensamento modernizadora hegemônica, *O Acayaba*, seu sucessor em alguns anos, parece se concentrar na revisão do indianismo e de outros mitos fundadores da nação, problematizando a concepção civilizatória em voga. Este ainda é um assunto pouco explorado que requer mais estudos, conforme apontou o próprio Garmes.

Nesse contexto nebuloso de polêmica sob a égide do nacionalismo, deu-se a publicação do célebre ensaio de Alencar “O estilo na literatura brasileira”, de alguma valia para se examinar as categorias estéticas que circundaram o espaço mental do romancista. No texto em questão, Alencar defende um tipo de renovação da linguagem capaz de dar conta da esfera local, excedendo, desse modo, as possibilidades enunciativas daquilo que o autor identifica como o “estilo quinhentista”. Ainda que advogue contra durante grande parte do ensaio, o autor de *Iracema* faz menção a um uso potencialmente adequado desse “estilo”:

Ainda em alguns casos o estylo antigo pode ser bem aceito. Ha certos generos de composição litterraria, em que a expressão desse estylo reveste o pensamento e as idéas de uma cor antiga e austera, e como que emprestar-lhe (sic) o respeito, e auctoridade das cousas velhas. (ALENCAR, 1850, p. 36)

O trecho é emblemático. Até então, Alencar realizava associação irrestrita entre o “estilo quinhentista” e o “antigo”, paradigma que deveria ser substituído pela vivacidade do “novo”. Subjaz à concepção do autor, uma ideia (também antiga) de decoro, isto é da adequação de estilos literários a contextos fixos de discurso. Ao decoro se sobrepõe a hierarquização entre regimes, entre modos de enunciado e enunciação. O estilo antigo pode, então, ser usado para emprestar “autoridade” – entendida aqui quase como a instituição que rege um ideário e sua forma correspondente. Toda a preocupação estilística na qual se concentra o texto não tem muito de *moderno* – e patinamos entre o *romântico* e o *realista* –, mas de um enorme coeficiente retórico que remonta, no

mínimo, a Dionísio de Halicarnáso e Hermógenes. Tal posição, enunciada do seio da academia paulista num veículo especializado que circularia entre pares de leitores igualmente cultivados, é plenamente justificável. A própria forma do texto traz claras marcas de uma organização textual enquanto “discurso”, no sentido “clássico”, de modo a seguir as diretrizes de eloquência consagradas por Cícero⁷.

Se o “estilo novo” se adéqua à proposta d’*O guarani* (e foi justamente a defesa do romance que parece ter motivado o ensaio em questão), gestado no meio academicista da *comunidade* letrada, talvez a austeridade *quinhentista* tenha encontrado algum espaço na escrita d’*O demônio familiar* que ganhou forma, justamente, na passagem entre esses dois meios de enunciação: o círculo de pares da Academia e o público amplo do teatro; de um projeto de *comunidade* a um projeto de *sociedade*. Pensando ainda, nos termos de Alencar e na questão estilística, talvez coubesse ao “estilo novo” o tratamento realista do cotidiano, mas ao *quinhentista* a “austeridade” das passagens moralizantes que delineiam a função social desse teatro.

Há no horizonte de Alencar, para se dizer o mínimo, um atravessamento de temporalidades e espaços enunciativos que o elucidativo texto nos permite inferir. Retomemos outro texto do autor, agora de 1857, quando no calor da recepção d’*O demônio*, escreve Alencar, para o colega Francisco Otaviano. Na carta, o autor de *Iracema*, parece rechaçar as notas de alguns críticos acerca da peça:

Embora às vezes me cheguem amortecidos os ecos dessa crítica de esquina, não me ocupo em responder-lhe; não seria digno nem do colega a quem me dirijo, nem do público que nos fará a honra de assistir a esta pequena palestra literária de dois escritores, que no meio das lidas jornalísticas falam de arte e de poesia num canto de sua folha, como dois amigos na Europa *au coin du feu*. (ALENCAR, 1965, p. 42).⁸

Alguns detalhes discursivos saltam aos olhos: 1) a desqualificação dos detratores de sua peça como “crítica de esquina”, expressão que ganha contornos específicos de significação, se pensada a partir do processo de profissionalização do homem de letras e sua associação com a urbanização incipiente durante o XIX; 2) a atualização retórica da

⁷ Após enumerar argumentos que tentam convencer da supremacia do *novo* sobre o *antigo* para dar conta da nova demanda, afirma Alencar: “não vamos entretanto com aquelles que despresão por demais o estylo quinhentista, e o tem em esquecimento profundo. Elle encerra muitas bellas, muitas elegancias de nossa lingoa portugueza, que renascida com esmero e cuidado, dará ao estylo moderno um encanto supremo. Ha phrases cheias de bella singelesa e naturalidade, palavras doces e suaves que parecem materialistar o pensamento, e que desvanecem a imaginação de encanto. – e nas flores mimosas da lingoa podem ainda verter perfumes, embalsamados com os ardores de nossa poesia, coloridos com a expressão brasileira tão vivaz e tão brilhante” (1850, p. 36). Num excerto curto como este se pode identificar uma série de artifícios retóricos: a homologação do ponto de vista enunciado a certo *senso comum* que o “orador” atribui à crença do público; o malabarismo ornamental que deve entreter pela sonoridade das palavras e pela beleza das imagens o expectador/leitor, de modo a desviar o foco do raciocínio polêmico, incrementando a permeabilidade ao ponto exposto. Justamente – como bem ensinou Cícero –, se o orador assume que o público é refratário à causa discutida, faz-se necessário usar de rodeios para sua apresentação. É notável ainda como Alencar inverte a divisão das partes do discurso, postergando a *narratio*, de modo a tornar os floreios mais efetivos depois de sedimentar a defesa. O caminho interpretativo pela via retórica, entretanto, pode permitir ainda ler o trecho destacado anteriormente como outra configuração destes mesmos artifícios.

⁸ A carta pertence à *Obra completa*, recolhida de sua publicação no *Diário do Rio de Janeiro* do dia 14 de Novembro de 1857. O texto foi gentilmente cedido por João Roberto Faria.

censura que se refere a um *tu* projetado para se atacar a um terceiro ausente – essa “crítica de esquina” – que, portanto, não pertence ao plano do “nós”; de modo que a primeira pessoal do plural torna-se o único agenciamento possível da voz que personifica a *autoridade* – autoridade sobre a crítica, nesse caso; 3) certo elogio do *éthos* que Alencar compartilha com seu interlocutor: para além da autoridade do discurso sobre a arte, os interlocutores configurados discursivamente agem de acordo com os padrões de etiqueta “europeus” – aspecto realçado pelo uso elitizado da expressão em francês⁹ –, de modo a se diferenciarem dos “críticos de esquina”; 4) a implicação do público nesta partilha elitizada, no mais clássico exemplo de *exordio*, de modo que o “orador” possa se aproximar dos expectadores sem excesso de adulação. Um dado extratextual interessante é que, de fato, Francisco Otaviano foi companheiro de Alencar na Faculdade de Direito de São Paulo, tendo o ilustríssimo doutor gozado de certa fama entre os estudantes, figurando na galeria dos grandes poetas acadêmicos¹⁰.

Aqui, portanto, mais uma vez, tem-se a comunidade como interface de comunicação com uma sociedade possível, representada por um público ideal figurado na escritura da carta que, não à toa, foi publicada em jornal em vias de se realçar o tom de polêmica. Desse modo, tem-se uma imagem de público construída pela retórica – “O público, que ouve de bom humor, diz que consegui o primeiro fim, o de fazer rir” (ALENCAR, 1965, p. 47) – que visa comungar com o público *de facto* que, ao ser convocado ao plano da escritura, deve fazer valer o signo de letra no plano do real.

A este Alencar orador, estilista, detentor de uma autoridade sobre a “literatura” se opõe, no plano do discurso, o “crítico de esquina”, isto é, o jornalista que não participa do esforço “monumental” em se criar o teatro nacional – “que só pode ser tentado por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária” (ALENCAR, 1965, p. 49) – e é, portanto excluído dessa comunidade literária que, organizada dessa forma, tem muito pouco da reconfiguração de fronteiras formais e sociais, da democracia *porvir* que comentamos de início.

Um teatro nacional, sim, criado pelo círculo *autorizado* para tal feito numa comunhão enunciativa de posições muito claras que espero ter explicitado minimamente. Um teatro novo para tratar do cotidiano despercebido, mas que saiba recorrer ao *velho* em seu jogo de “estilos” e “ideias”. O Alencar crítico, portanto, como que pavimenta a possibilidade de junção de temporalidades discursivas que – “modernas” e “quinhentistas” –, como apresentarei a seguir, penso constituir a representação de Pedro n’*O demônio familiar*.

4. O visível

PEDRO – Quando é de tarde carro na porta ; parelha de cavallos brancos, fogosos; Pedro na boléa, direitinho, chapéo de lado, só tenteando as rédeas. Nhanhã entra; vestido toma o carro todo; corpinho reclinado embaçando : « Botafogo !» Pedro puchou as rédeas; chicote estalou; lá, tá,

⁹ O trecho inevitavelmente faz ressoar a polêmica muito posterior entre Alencar e Joaquim Nabuco que chegou às margens da discussão da gramática do francês para se estabelecer quem possuía saber superior.

¹⁰ Sobre isso, ver o monumento memorialístico que é *A Academia de São Paulo: tradições e reminiscências; estudantes, estudantões, estudantadas* de Almeida de Nogueira (1908).

tá; cavallo toe, toe, toe; carro trrrr!... Gente toda na janella perguntando: « Quem é? Quem é? »— « D. Carlotinha!... » Bonito carro! Cocheiro bom!... E Pedro só deitando poeira nos olhos de bolieiro de aluguel. (ALENCAR, 1858, p. 21).

A questão da verossimilhança da *fala* de Pedro foi extensamente discutida durante o XIX; sobre o tema, destaca-se a famosa polêmica entre Alencar e Joaquim Nabuco que, como bem observou Roberto Ventura (1991), evidencia o incômodo do abolicionista ao se deparar com o excesso de visibilidade do escravo construído por seu opositor. Duas questões despontam aqui, dessa recepção primeira: a verossimilhança e a visibilidade. Retomaremos esse ponto.

Pedro, em tudo, parece representar o anverso de Eduardo, o *raisseneur* à francesa: em posições antagônicas, obviamente, no que diz respeito à cor da pele e à ordem social dentro da lógica do escravo e do senhor, ambos detêm, na peça, a primazia do discurso. O discurso de Eduardo – apesar do excesso apontado pelo mesmo Nabuco – contém a citada justa medida, a exteriorização do daguerreótipo moral, a *autoridade*, a lei da função, eixo que governa toda obra, como Alencar explicitou em tantas exegeses. O discurso de Pedro, por outro lado, é o da desmesura, da não concordância entre signo e referente. O trecho salientado acima traz a narração imaginária de um futuro impossível, de um Pedro cocheiro, tornado risível pela performance exagerada que se pode imaginar num contexto da encenação; o tempo verbal desse *porvir* é o do passado; aquilo que Pedro narra termina de acontecer no exato momento em que as palavras deixam sua boca. Sua voz contém o performativo, cria uma realidade, mas uma realidade outra, a da *ficção*. Repousa sobre este “ato de linguagem”, pelo dom performativo da voz de Pedro, toda a trama da comédia. A presença do menino desestabiliza o real, fazendo penetrar nele algo dessa ficção projetada em várias de suas falas (Alencar, 1858, p. 20, 21, 55, etc.). Ao uso retilíneo da linguagem de Eduardo, em sua *finesse* analítica, contrapõe-se a afobação de Pedro, sempre onomatopeico e “polifônico”, ao manter diálogos com especulações invisíveis. Eduardo, doutor, é o arquétipo do “filósofo”, capaz de produzir discursos *verdadeiros* em âmbito público; Pedro, detentor também do poder da palavra, mostra-se perigoso, dissimulador, no âmbito privado.

O movimento ágil do falar captura o ouvinte em seu fluxo enérgico, de modo a aprisionar a atenção pela cadência rítmica e escolha de léxico; a palavra em seu máximo potencial de sedução. Nisso, também destoam os dois oradores: Eduardo fala em prol de um *comum*, a família; Pedro em prol do particular, numa ânsia maníaca de tornar-se cocheiro – e a mecanização, deve-se salientar, sempre conduz ao riso na comédia. Seu potencial desagregador gera a intriga narrativa que quase leva a desencontros amorosos, casamentos mal arranjados e infelicidade coletiva, do ponto de vista nascente de uma “ordem burguesa”.

Todas as artimanhas, entretanto, justificam-se na ficção-performática do tornar-se cocheiro. A construção discursiva é interessante: Pedro deseja vestir roupas ostensivas – “manda fazer para elle sobrecasaca preta á ingleza: bota de canhão até aqui; (marca o joelho) chápéo de castor; tope de sinhá, tope azul no hombro.” (ALENCAR, 1858, p. 21.) –, sentar no alto da charrete e, principalmente, ser *visto* e reconhecido por aqueles que o observam. Anseios que, ao fecho da comédia, devem ser coibidos, dentro da lógica da moralização.

A questão da *visibilidade* perpassa todos os âmbitos da relação entre a família e Pedro. Seus atos só têm consequência pelo excesso de visibilidade, pela posição

ocupada no seio da casa, espaço onde reina absoluto em suas maquinações. O rechaço opera, então, em dois níveis: primeiramente, o do enunciado de Pedro – sua aspiração por ser cocheiro, por ser *visto*, como já apontado – e segundo, da própria enunciação – pelo potencial de risco à ordem que suas palavras, em si mesmas, podem trazer. Esse tipo de censura que incide sobre o visível tem larga tradição. É a matéria por excelência da *sátira*, não entendida aqui como gênero estrito – uma teoria trans-histórica da sátira beira o impossível –, mas como vetor. A sátira, portanto, como instrumento de censura. Diferentemente da comédia que expõe os erros para corrigi-los, a sátira os corrói, impossibilitando a reintegração, de modo que a única alternativa é a exclusão¹¹. Mais do que isso, na tradição próxima de nosso grande satírico, Gregório de Mattos e Guerra, a invectiva cultivada no XVII que, nos moldes ibéricos dirige-se ao judeu, volta-se ao negro e mais especificamente, à mulher negra. Na sátira “À Damázia”, a personagem título é alvo de vitupério por andar pelo espaço público trajando vestes inadequadas que deveriam pertencer a sua senhora¹². Se n’*O demônio* a censura não se configura como sátira, ao menos se reitera a caracterização do negro risível que almeja obsessivamente algo que extravasa seu alcance.

Outra questão que desponta na leitura do texto é o modo de ordenação quase geométrico entre as personagens. No campo do ridicularizado há personagens mais ou menos risíveis ou reprováveis: a ver, em primeiro lugar Pedro, central para provocar o riso no expectador; depois, o afrancesado Azevedo, que faz rir pelo excesso de afetação; por fim, Vasconcelos, por seus hábitos retrógados – que levam ao casamento arranjado –, também repreendidos por Eduardo.

O caso de Azevedo é particularmente interessante, funcionando como espécie de linha de força auxiliar ao conteúdo moralizador da peça. Se a representação recai na caricatura, de modo a diluir algo de uma “crítica”, um hábito em particular lhe é duramente repreendido por Eduardo:

AZEVEDO. De certo!... Uma mulher é indispensável; e uma mulher bonita!... É o meio pelo qual um homem se distingue no grand monde'.... Um circulo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante e espirituosa que fez a sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! Os elogios, a admiração, a consideração social acompanham na sua ascensão esse astro luminoso, cuja cauda é uma crinolina, e cujo brilho vem da casa do Vaiais ou da Berat, á custa de alguns contos de réis ! Ora, como no matrimônio existe a comunhao de corpo e de bens, os apaixonados da mulher tornão-se amigos do marido, e vice-versa; o triumpho que tem a belleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do outro. E assim consegue-se tudo!

EDUARDO, Tu gracejas, Azevedo; não é possível que um homem acceite dignamente esse papel. A mulher não é, nem deve ser um objecto de ostentação que se traga como um alfinete de brilhante ou uma jóia qualquer para chamar a attenção ! Não é, nem pôde ser um traste de luxo ou uma

¹¹ “La comedia acepta las reglas del juego social, la sátira no: es una protesta tanto contra esas reglas como contra los jugadores, y es mucho más profundamente subversiva que lo que la comedia puede permitirse. La verdadera sátira ofrece al mismo tiempo una visión más fantásticamente distorsionada y una crítica más aguda de la vida que las que la comedia escénica tradicional puede sostener, si es que há sido pensada para enfrentarse con la expectación de su auditorio” (HODGART, 1969, p. 189).

¹² “Tal vestido não é teu,/Nem tu tens, Damazia, cara/Para ganhar um vestido,/Que custa tantas patacas” (MATTOS, 1882, p. 213).

pastilha de que se use para obscurar os amigos! (ALENCAR, 1858, p. 37-38)

A mulher para Azevedo adquire função instrumental, via pela qual um “homem” se “distingue” no “*grand monde*”; aparte a visão dessacralizada do casamento, subsumido no estrato mercantil do “interesse”, sobre a qual, reiteradamente, incide a censura da peça, a personagem de Azevedo incorre no mesmo tipo de atitude viciosa a ser corrigida em Pedro, isto é a ostentação, o ímpeto por alcançar posição privilegiada no âmbito do visível. Desponta em seu discurso uma série de elementos que se coadunam ao campo semântico em questão: “na sua ascensão esse astro luminoso”; “a beleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do outro”. Toda disposição imagética se concentra no plano óptico da iluminação, da reflexividade: “a mulher é uma joia, um traste de luxo e nada mais”. O mesmo tipo de ambição, de modo mais brando, acomete Vasconcelos, cúmplice de Azevedo, no enredamento do casamento arranjado.

Curioso é também que a posição de Azevedo em relação à Carlotinha se estrutura como contraposição à de Pedro: em ambos os casos está certa instrumentalização da mulher que passa a funcionar como gatilho para um novo estado de coisas, um novo *locus* social a ser alcançado; mas por um lado Azevedo se enraíza no polo da superioridade e Pedro, no da subalternização – mesmo em sua ascensão imaginária permanece como “cocheiro de D. Carlotinha”: a macroestrutura de dominação não se rompe.

De todo modo, a trama familiar centrada nos descabros do casamento vem defender uma visão aburguesada desta instituição que renega tanto o arranjo quitandeiro, quanto algo do amor idealizado – “Pedro – Qual declaração! Já não se usa!” (ALENCAR, 1858, p.30) – do qual se distingue, também, nosso Eduardo. Parte da trama de Pedro envolve – sempre mecanicamente – a compreensão da íntima relação deste rito com a riqueza – “Não tem nada; riqueza faz crescer amor” (ALENCAR, 1858, p. 25).

Essa oposição se concatena ao modo de distribuição dos espaços na peça. Azevedo deseja ocupar os “salões da corte”; Pedro a boleia da charrete no passeio público. No plano conceitual, ambos os lugares explicitam a possibilidade de ascensão que, no caso de Pedro, é material, já que, a partir de então, ocuparia o pináculo da boleia, chegando a conduzir outra criatura, o cavalo, oponível a seu estado atual de garoto de entregas, sempre a correr com as próprias pernas. O espaço do enunciado divide-se, por outro lado, entre a sala – local ideal de sociabilidade sob supervisão –, o gabinete de Eduardo – “independente da família” (ALENCAR, 1858, p. 34), ocupável pelos homens que podem ali conversar livremente – e o jardim – vigiado pela janela do gabinete. Em partes, a trama da peça se desenvolve pela ausência da vigília sobre tais espaços. A primeira cena nos leva ao quarto vazio de Eduardo – inacessível para os olhos ansiosos da apaixonada Henriqueta –, sempre distante por seus afazeres de médico; quando Eduardo realiza seu “diagnóstico” dos males da família e retorna ao posto de *pater familias*, a esfera da ordem se reestabelece e a desordem se dissipa – ou ao menos, torna-se *invisível*, vindo a povoar outros *espaços*, um além-texto que não diz respeito a Eduardo, pois é precisamente aí que a peça acaba.

5. O verossímil

Retomo então o outro ponto de análise inspirado pela recepção mais fresca do teatro de Alencar, seguindo sua polêmica com Nabuco. A questão da verossimilhança esquentou o debate do XIX, recebendo novos investimentos semânticos com o processo de transcontextualização. O foco foi desviado do funcionamento interno da obra para os pontos de analogia com o real – aspecto particularmente nevrálgico para um “realismo” em construção, na esteira do desenvolvimento de uma mais antiga “comédia de costumes”.

O ataque de Nabuco sobre a peça se dirigiu desse modo mais a “inveracidade” de Pedro do que a sua “inverossimilhança”¹³, isto é, sua não correspondência à descrição da realidade e dos costumes, sem, necessariamente, emitir qualquer julgamento de caráter “literário”, no que diria respeito à construção da imitação propriamente dita.

Os dois conceitos, entretanto, confundem-se para além das sedimentações de sentido histórico que neles se concatenaram. Se a verossimilhança e, portanto também a imitação, no realismo, depende intimamente da aproximação máxima ao real, esse tipo de arte deveria se afastar da convenção ao máximo – lembremos a citação de Rancière que abre as primeiras considerações deste ensaio. O Pedro, que Joaquim Nabuco afirma não pertencer à esfera do real, passa a ser relegado, desse modo, ao plano do *convencional*. Seguindo o desconforto de Nabuco quanto a Pedro, se for possível aceitar sua assunção sobre a inverossimilhança, talvez haja base para pensar que a representação do escravo tenha, de fato, contornado o âmbito realista da comédia projetada por Alencar e adentrado, vivamente, os *tópoi* de uma tradição de base greco-latina.

Vale-se ressaltar que com isso não pretendo reavivar a velha discussão sobre realismo para endossar o sentido atribuído no XIX, mas apenas trabalhar dentro dos conceitos dos próprios homens de letras da época, isto é, se o verossímil de Alencar se afasta daquele aristotélico; então, por uma questão de honestidade com a história, parece-me válido ler a partir dessa categoria.

Retomemos a tradição greco-latina, então. Pedro, em alguns momentos particulares, já previamente assinalados pela crítica, parece reter em seu *éthos* algo que inevitavelmente soa deslocado, dada à condição de escravo. O menino se refere ao *Barbeiro de Sevilha*, troça com Azevedo em francês, emula os gestos refinados de Eduardo. Em dado momento exclama: “Pedro sabe tudo!” (ALENCAR, 1858, p. 21). O domínio desse *logos* por parte de Pedro incomoda, de modo que disto deriva o aspecto “demoníaco” de seu caráter: a capacidade de corromper os brancos, como bem demonstrou Souza e Silva (1996, p. 95).

Entretanto, como deixei antever, tal maestria sobre o *logos* não é exclusividade de Pedro; a figura do escravo engenhoso tem sua possível *arkhé* no teatro de Plauto (apesar de a convenção ser provavelmente anterior a este), figurando como arquétipo na maioria de suas peças. Penso haver algum ganho interpretativo com o esclarecimento de algumas outras similaridades entre *O demônio familiar* e a comédia de Plauto.

O estabelecimento do teatro latino implicou uma série de descontínuos em relação ao modelo grego. A comédia de Plauto, singular nesse contexto, equilibrou-se entre dois vetores contraditórios: por um lado, o conteúdo de lastro social moralizante e, por outro, um impulso “anárquico”, carnavalesco, advindo da farsa. Tal tensão se

¹³ Sobre a polêmica já largamente conhecida, além dos supracitados *Estilo Tropical* de R. Ventura e *Ideias encenadas* de S. Souza e Silva, ver também: MARTINS, Eduardo Viera. Nabuco e Alencar. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 15-32, 2010.

cristalizaria na figura do escravo, conforme se lê na tese de Kathleen McCarthy sobre o tema:

Conversely, the amoral genius that motivates these clever slaves is never really allowed to embrace its logical conclusion, that is, the revelation that the master's authority is merely arbitrary, and so this liberatory potential goes unrealized as well. In these plays neither the humane mode of naturalistic comedy nor the cynical mode of farcical comedy ever completely frees itself from the other; the two are engaged in an ongoing dialogue. (2000, p. 3)

Ao retomar a tradição crítica de Plauto, McCarthy tenta recusar a hipótese (conservadora) de que o comediógrafo latino teria tentado apenas repetir Menandro, falhando ao se deixar levar pelos meandros farsescos que tão bem conhecemos. A autora consegue, em larga medida, demonstrar que a farsa joga com valores sociais e políticos complexos referentes ao momento coevo à encenação das peças.

I believe that slavery functions in Plautus as a medium for the fantasies and anxieties of the mostly citizen audience, much as slaves themselves functioned as instruments through which masters achieved their desires. [...] the plot that focus on reweaving familial bonds and the triumph of love are often almost derailed by the emphasis on deception tricks and gags through which those plots are brought on stage; likewise, the socially conservative values of such familial plots, the way they support existing hierarchies, must coexist with the charmingly subversive intelligence of the clever slave. (2000, p. 3)

Aproveitando a clássica tese de Bakhtin, McCarthy ensaia um teatro da “catarse”, no qual os desvios do escravo esperto observados em cena funcionam como foco de projeção de desejos dos senhores numa espécie de micro-carnavalização – tão duradoura quanto à duração da trama, que expõe a transgressão apenas para mantê-la sob controle.

Por mais que as atitudes de Pedro sejam condenadas por Eduardo, a personagem retém algo dessa “inteligência charmosamente subversiva” do arquétipo plautino, na medida em que Pedro não só é objeto do riso, mas também *faz rir*, ao ridicularizar o velho Vasconcelos e o também reprovável Azevedo. A sagacidade, elemento por excelência da *farsa*, entretanto, parece pertencer a outro teatro que se distancia daquele ensejado por Alencar. O que se opera é um descompasso entre a motivação original de Alencar – “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?” – e a execução. Guardada as devidas proporções, a comédia realista de Alencar mantém algo de uma estrutura organizacional interna rigorosamente associada a esse veio carnavalesco que renegou. Como se pode especular a partir das palavras de McCarthy, o enlace da trama de *O demônio familiar* e o mote genérico do teatro plautino são, sumariamente, atualizações de um mesmo ímpeto: a afirmação dos elos familiares e a defesa do “amor”, obstaculizados pela presença disjuntora da figura do escravo esperto. Assim como nas peças analisadas por McCarthy – *Menaechmi*, *Casina*, *Persa* e *Captivi* –, o escravo é mola da narrativa, desencadeando os eventos do enredo – do mesmo modo que o *esperto* põe em funcionamento a “máquina farsesca”, em um plano mais abrangente¹⁴. Compartem também, os escravos de Plauto e Alencar, certa inversão carnavalesca da

¹⁴ Sobre isso ver: REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine a rire*. Genève: Librairie Droz, 1984.

ordem, na qual a instância da dominação é questionada graças ao engenho superior dos dominados.

Contudo, para além das similitudes na superfície do “genêros”, algumas outras despontam no plano do texto propriamente dito. Refiro-me ao discurso de Eduardo que justifica o nome da peça:

Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. (ALENCAR, 1858, p. 157)

A entidade dos antigos “endemoniada” pelo cristianismo¹⁵ é o *lar familiaris*, espírito doméstico protetor, também tematizado por Plauto em peça que nos chegou incompleta, a *Aululária*¹⁶. A obra em questão abre-se com o discurso do *lar* que nos conta a história dos antepassados de Euclião, senhor de sua casa, a quem privou do tesouro familiar pelo qual é responsável, dando como justificativa longa tradição de impiedades. O Lar devolve-o a Euclião como forma de pagar o dote de sua filha, a pia Fedra, grávida do vizinho Licônides. O nó narrativo é delicioso e ambíguo: como forma de promover a ordem – recompensar Fedra por seu ato virtuoso de prestar os corretos tributos ao Lar –, a entidade acaba por gerar a desordem – devolvendo o pote de ouro que desencadeia todos os desencontros que seguirão. Borgeamente, o desenlace desse verdadeiro angu moral, perdeu-se.

À luz dessa aproximação, o discurso sempre unívoco de Eduardo ganha o traçado dúbio da referência. “Temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar”: aqui o lar doméstico além de espaço físico-mental adquire a semântica da referida entidade que se corporifica na personagem alegórica do demônio familiar. O procedimento discursivo é sofisticado: o mito romano é relido a partir da realidade concreta do escravo doméstico da qual Pedro deriva enquanto alegoria convencionalizada. Opera-se o complexo jogo entre referência-realismo-convenção, de maneira que Alencar, ao modo de Plauto, equilibra-se entre a representação realista dos costumes e o riso carnavalizado.

Estabelecidas as relações, resta refletir sobre o significado de se apelar à convenção para figurar justamente o escravo, e não outrem. Diferentemente do que afirma Souza e Silva em sua tese, penso que a questão é da ordem do jogo: Alencar nos mostra esse escravo balizado pelos espelhos deformantes da tradição mimética, como que lançando mão, ele mesmo, de astúcias enunciativas. Como um mágico – e aqui reaproveito a alegoria utilizada por Kathleen McCarthy – nos incita com a ilusão representativa, ao mesmo tempo que busca desviar o foco da operação que realiza com a outra mão. O gesto de Alencar recusa a pura representação, de modo a “discutir” a questão do escravo sem figurá-la diretamente. Nas linhas que seguem esboçarei algumas leituras possíveis a partir da reconstituição desse gesto primário que fundou o teatro realista.

¹⁵ Sobre isso ver Sousa e Silva, 1996.

¹⁶ A “Aululária” teve tradução em verso para o português brasileiro ainda no XIX, por Cardoso Menezes, em publicação de 1888. Cardoso Menezes juntou-se à Alencar na empreitada pela criação do Teatro Nacional ainda durante os anos 50, sobre isso ver NOGUEIRA, José Luiz Almeida. *A Academia de São Paulo: tradições e reminiscências*. 3 v. São Paulo: s.e., 1907-1912.

6. Teatro e escravidão

EDUARDO – Por que, minha irmã? Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (PEDRO beija-lhe a mão.) (ALENCAR, 1858, p. 159-160)

Para dar conta desse emblemático fecho da peça, proponho algumas leituras possíveis. Para tanto, revisito a fortuna crítica precedente como ponto de partida. João Roberto Faria, retomando Machado, observa que o banimento do escravo ao fim da obra denuncia o costume da escravidão doméstica por duas razões, a ver “em primeiro lugar, porque as próprias famílias podiam tornar-se vítimas do escravo doméstico; em segundo, porque se tratava de costume herdado da tradição colonial” (FARIA, 1987, p. 12).

Desse modo, o teatro de Alencar enquanto comédia de costumes – reproposto a partir do realismo francês – corrigia a prática em razão do “anacronismo”, incompatível com a visão modernizadora, aburguesada do autor. Faria observa ainda que a literatura de Alencar nasce do encontro entre a preocupação francesa – o casamento mercantilizado presente em peças de Dumas Filho e Augier (FARIA, 1987, p. 14) – e a realidade local – a questão da escravidão doméstica, em destaque nos anos 50, dada a recente proibição do tráfico escravagista.

Por esse caminho também anda a interpretação de Souza e Silva. Para a autora, “a saída de Alencar era, enfim, uma forma de mudar as regras de dominação sem mudar a condição dos dominantes e dos dominados.” (1996, p. 107-108). Traceja, então, certa compatibilidade entre o desfecho da peça e a visão que o autor esboçaria posteriormente acerca do processo de liberação “natural”: a solução do problema dos costumes advindos do cativo, da deseducação e da barbárie, seriam resolvidos num tempo porvir, no qual o escravo, liberto, adquiriria gradualmente os valores éticos advindos do trabalho livre (SOUZA E SILVA, 1996, p. 108). A construção do discurso de Eduardo, especularmente, contém algo do performativo já aludido na análise discursiva de Pedro: sua fala também produz realidade, mas o embrião de um porvir moralizante – “sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes” –; o futuro assertivo gera estabilidade suficiente para “a condição de humanização do ex-escravo, e dos elementos garantidores de que a mudança poderia ocorrer sem crise e sem abalo para a sociedade” (SOUZA E SILVA, 1996, p. 108).

Ambas as hipóteses, contudo, advém da leitura d’*O demônio* como comédia de costumes modelada a partir do influxo francês, o que é inegável pela recusa da peça em trabalhar tanto os elementos clássicos da encenação do baixo cômico atrelados ao uso do corpo – espancamento, correria, travestimento, esconderijo – quanto suas formas compositivas, isto é, o uso de apartes, monólogos e outros elementos não-diegéticos que quebrariam a ilusão referencial da quarta parede, textualmente rechaçados por Alencar.

Entretanto, espero, com a retomada da comédia plautina, ter evidenciado que a comédia de costumes de Alencar parece se equilibrar, de modo muito semelhante a sua predecessora no mundo romano, entre a representação “realista” do cotidiano e a permanência da convenção carnavalizada, configurada na representação de Pedro.

Uma primeira aproximação nos leva a pensar no plano enunciativo mais amplo. *O demônio familiar* foi lido (e arquitetado) como renovação do teatro no Brasil, ou ainda a inauguração de nova tradição. Ainda assim, conforme traz notícia Faria, a encenação foi relativamente bem-sucedida, o que se deve a certa aproximação à economia do riso já bem aceita pelo gosto médio do público. Desse modo, ao lançar mão do artifício da personagem esperta como força-motriz que desenvolve a narrativa, pavimentando suas intrigas, Alencar joga com o horizonte de expectativa de uma plateia conhecedora de Martins Pena e do repertório do baixo-cômico. Tal leitura poderia se apoiar também na atitude de Alencar em outros de seus escritos: na abertura de *Lucíola*, por exemplo, o narrador “negocia” com a leitora (e o gênero feminino parece de importância vital) uma possível ampliação nos regimes do “visível” da narração, isto é, sedimenta o caminho para a discussão “picante” que ocupará as páginas seguintes do livro, prevendo provável resistência a cenas excessivamente gráficas, como a do banquete.

Por outro lado, a apropriação da tradição é sempre muito balizada por elementos contextuais históricos. O desfecho difere radicalmente do que se podia esperar da comédia plautina, na qual “[...] the end leaves them coexisting in their opposition. Just as they began (MCCARTHY, 2000, p. 4). A comédia de Plauto é, sobretudo, “comédia” e, atrela-se, genericamente, à justa medida, ao equilíbrio de tensões que se resolvem pela reassunção do escravo esperto ao seio da comunidade com o frequente recurso do “final feliz”. N’*O demônio*, entretanto, o escravo é expulso da comunidade e esta é sua punição, a “independência”, sem a tutoria do branco – ou qualquer sorte de alívio *sartreano*. A expulsão retoma um possível vetor da sátira que não corrige, mas expurga, como solução (anti)medicinal final. Entretanto, o expurgo não aparece aqui pelo veio satírico, corrosivo, de acordo com as prerrogativas do gênero, mas como “tratamento” – “Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem”. Pode-se ler ainda certa ambivalência nessa correção. Ao cabo da peça, Eduardo reaparece como presença efetiva por meio de seu discurso, considerando que até então vagava fantasmagoricamente entre os espaços cênicos – volto à imagem do quarto vazio do primeiro ato. Desse modo, a ordem se reestabelece quando o *pater familias* assume o lugar enquanto tal, senhor da casa, abandonando o âmbito público para usar dos talentos curativos no âmbito privado. A “cura” se projeta, portanto, muito mais no âmbito particular – a vida doméstica só pode se corrigir, de imediato, com o expurgo do escravo – do que no público – figurado no tempo verbal futuro e no índice indeterminado do “*um dia*”¹⁷. Tal interpretação se confirmaria profeticamente como descrição da situação do escravo após a abolição: historicamente como que se alegoriza a passagem da preocupação social maior para o estreitamento de visão, possivelmente associada – forçosamente, é claro – a um individualismo incipiente. Tal aspecto é confirmado pelos textos críticos de Alencar anteriormente examinados, que permitem ler a narrativa histórica da passagem acidentada da produção literária que circulava em *comunidade* para a dimensão expandida do teatro, iminentemente social.

¹⁷ “[...] façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia” (ALENCAR, 1858, p. 161)

Mas, faz-se possível pensar por outro viés ainda. Como bem assinalou a crítica, *O demônio* está em total conjunção com a comédia de costumes e, em certo senso, com o teatro realista, descrevendo minuciosamente aspectos reprováveis da sociedade coeva – o casamento enquanto escambo de poder e influência; a alienação do brasileiro desenraizado, que também deve ser expurgado – a partir de certo exagero cômico –, mas sempre de bom gosto, respeitando as honrosas barbas do cavalheiro. De acordo com esses referenciais está também a predileção pela comicidade das palavras, a preocupação com questões elementares da língua¹⁸, o rechaço pelos aportes da comédia antiga. Como vimos, porém, a representação do escravo retoma a tradição: Pedro é um contemporâneo do Mercúrio/Sósia de *Anfitrião* enquanto motor do enredo num jogo dúbio de sedução, mediante o qual suas palavras divertem, como um delicioso convite para a desagregação das instituições. Comparando a construção discursiva das falas de Pedro e Eduardo tem-se a oposição entre o ambíguo, fictício, por um lado e o unívoco, real, por outro. A fala de Pedro está povoada por interditos, duplos sentidos, jogos de palavras, paródias (ao *Barbeiro de Sevilha*) e pastiches (sobre o falar de Azevedo), de modo a construir o epicentro do humor. Esse discurso de interditos, ao cabo, é também expurgado: temos, como palavra final, a moralização do *raisonneur*, o silêncio do escravo que, ao conquistar a liberdade, finalmente se submete à vontade de seu senhor – como se pode ler pelo gesto de abaixar e beijar-lhe a mão. Essa espécie de silenciamento unívoco se dirige também às mulheres – “[...] por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!...” (ALENCAR, 1858, p. 162) – que, seguindo a caracterização clássica que remonta à Circe e às sereias da Odisseia, mas também às tragédias de Sófocles e Eurípedes, retêm o canto sedutor, mavioso e traiçoeiro. Mais do que isso, o canto traiçoeiro que traz a desagregação no âmbito privado¹⁹, do *domus*, conforme caracterizado no período latino. Delimita-se o espaço da mulher que não é o do discurso, mas o do silêncio da mãe ao zelar pela prole, de maneira que se evidencia a preocupação moral central da obra: a subversão das personagens femininas, principais “vítimas” das maquinações do escravo. As conformações do espaço feminino no teatro brasileiro das décadas de 50 e 60 é um assunto que merece estudo mais detido, tendo em vista a proliferação de periódicos dedicados a mulheres que resultaram em polêmicas interessantes²⁰.

A questão que me assalta ainda – e com ela, pretendo encerrar minha parte na discussão, mas não exaurí-la – paira sobre o porquê de Alencar ter escolhido “trair” sua busca pela renovação da forma justamente na representação do escravo, único elemento

¹⁸ A relação entre língua nacional e projeto civilizatório perfaz-se como linha de força central na peça. Sobre isso, ver os referidos estudos de Décio Almeida Prado e Souza e Silva.

¹⁹ Sobre a questão da voz feminina e o teatro grego, ver: ZEITLIN, Froma. *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the feminine in Greek drama. Representations*, n. 11, p. 63-94, 1985.

²⁰ Na revista paulista *O Acayaba* n. 5 de 1852 pode-se encontrar um artigo denominado “O homem e a mulher” que, conforme nos explicita a nota de rodapé, foi impresso: “Em resposta ao artigo de uma Senhora publicado na – *Rosa brasileira*” (p. 70). O artigo abre-se com a contestação de duas afirmações que – se poderia inferir –, derivariam do artigo em questão: “O homem nunca foi Senhor, nem verdugo da mulher”. O peso do discurso suscita interesse sobre o texto que, infelizmente, não pude rastrear até o momento. Mais adiante, no ano de 1868, a editora de Paula Britto publicaria o tratado “Emancipação política da mulher” assinado por “A.R.T.S” que defenderia ideias radicais para o período. Penso que esse arcabouço textual pode ter tido um *backlash* na delimitação do espaço a ser ocupado pela mulher, rastreável no teatro (e nos romances de Alencar), mas também em outros autores do período, como Macedo e Machado. Não conheço estudos acerca do assunto, contudo este campo ressoa profícuo para análise futura.

que não se enquadra na moldura maior da descrição do cronista-moralizador dos costumes. Penso que um caminho honesto para responder o questionamento advém da crítica do próprio Alencar. No ensaio sobre o “estilo no Brasil” que analisei de soslaio, tentei evidenciar certa continuidade na lógica do decoro da representação. O estilo deve-se adequar às coisas novas, à empreitada literária que concretiza a própria obra de Alencar. Não há espaço, nessa nova língua, para a mácula da escravidão. Para tratar desta, recorre-se ao “estilo clássico”, plenamente adequado para discorrer sobre uma estrutura anacrônica da sociedade.

Contudo, desvela-se o truque do mágico: ao usar o escravo Pedro de Plauto para legitimar o discurso moralizante sobre os malefícios da escravidão doméstica, Alencar opera um malabarismo perverso, transpondo o convencional para o plano do “real”, sem qualquer alarde. Ao apontar com uma das mãos a farsa, o escravo da convenção, esconde com a outra a escravidão real – esta certamente obscena para o público escravocrata, espectador (bem educado) do teatro de cultura²¹. A escravidão histórica não configura material para a representação da “alta comédia”: o escravo da tradição, que faz rir e desperta simpatia do público, invisibiliza a problemática coeva do escravo historicizado que não entra na divisão da partilha. Alencar funda o teatro, mas silencia uma possibilidade de literatura, em tendência a ser seguida por grande parte da tradição de representação que o segue.

Deve-se salientar que *O demônio familiar* teve o mérito de suscitar a discussão sobre o assunto, possivelmente criando vínculo empático entre expectador e escravo, dada a figuração de algum modo “lisonjeira” que se poderia conceber. Em *Estudos sobre a libertação dos escravos no Brasil*, de J. I. Arnizaut Furtado (1883), dedicada a Joaquim Nabuco, a expressão “demônio familiar” surge para criticar veementemente a posição escravista, demonstrando o acolhimento da obra em meio aos círculos abolicionistas, servindo, portanto, como aporte discursivo que fomentou a discussão. Do mesmo modo, a representação da escrava em *Mãe* caminha pela via do trágico, abordando a questão por viés que, num primeiro momento, parece contrário à interpretação oferecida pelo presente trabalho.

Ao cabo, cuida-se de desconfiar dos brancos, inclusive deste que vos fala.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José. O estylo na litteratura brasileira. *Ensaaios literários*. Número 2, p. 36, 1850. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 17 mai 2016.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. v. IV, p.42-46.

_____. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: Typographia de Soares e Irmão, 1858.

AUGIER, Émile. Préface de la première édition. In: _____. *Theâtre Complet*. Paris: Calmann-Levy, 1882. v. IV.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução Evandro Nascimento. 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DUMAS FILHO, Alexandre. Préface a Le Fils Naturel. In: _____. *Theâtre Complet*. Paris: Calmann-Levy, s.d, v. III.

²¹ Nesse ponto a representação convencional da escravidão se aproxima muito daquela proposta pela lírica de Castro Alves que remete à África exótica do antigo Egito, mas nunca à barbárie real e imediata.

- FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.
- _____. A comédia realista. In: _____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.
- GARMES, Helder. *O romantismo paulista*. São Paulo: Alameda, 2006.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Tradução Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A, 1969.
- MATTOS, Gregório de. *Obras poeticas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1882.
- McCARTHY, Kathleen. *Slaves, masters and the Art of Authority in Plautine Comedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- PRADO, Décio de Almeida. “Os demônios familiares de Alencar”. In: _____. *Teatro, de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 299-344.
- RANCIÈRE, Jacques. “Preface” In *Aisthesis: scenes from the Aesthetics Regime of Arts*. London: Verso, 2013.
- SOUZA E SILVA, Silvia Cristina Martins de. *Ideias encenadas: uma interpretação de O demônio familiar de José de Alencar*. 1996. 213f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.