

## OS DEMÔNIOS FAMILIARES DE ALENCAR

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

### I

O objetivo deste ensaio é fixar a relação entre o teatro europeu e o brasileiro, tal como se apresenta na peça *O demônio familiar*. Trata-se menos de descobrir fontes, no sentido de analisar a influência direta de uma peça sobre outra, que de considerar o processo mediante o qual o pensamento brasileiro, voltado para problemas locais e urgentes, integra-se numa tradição que, no caso específico da comédia, remonta pelo menos até a Roma clássica.

José de Alencar, desse ponto de vista, é um escritor perfeito, pela sensibilidade com que acusou em sua obra os movimentos europeus, e, ao mesmo tempo, pelo caráter consciente e militante do seu nacionalismo. Joaquim Nabuco acusou-o quase de plagiário: "cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. José de Alencar" (1). O escritor, por seu lado, afirmava "que em cerca de quarenta volumes de minha lavra ainda não produzi uma página inspirada por outra musa que não seja o amor e a admiração deste nosso Brasil" (2).

O nosso intuito seria o de provar, referindo-se a um exemplo concreto, que as duas afirmações não são contrárias mas complementares, desde, claro está, que retiremos à frase maligna de Nabuco o seu caráter polêmico e

(1) A polêmica Alencar-Nabuco, apresentação de Afrânio Coutinho, Edições Tempo Brasileiro, 1965, p. 135. Outras referências a este livro far-se-ão no próprio corpo do ensaio, entre parênteses, através da sigla P.A.N., seguindo-se o número da página.

(2) José de Alencar, *Obra Completa*, Vol. IV, Editora José Aguilar, Rio de Janeiro, 1960, p. 1024. Esta obra figurará daqui por diante por intermédio da sigla O.C., nos moldes anteriormente indicados.

acusatório. E de passagem poderíamos talvez trazer alguma luz sobre as idéias sociais de Alencar e sobre a posição do seu teatro em face das três escolas que se defrontaram na Europa e no Brasil de 1830 a 1860: o classicismo, o romantismo e o realismo.

## II

Alguns dias após a estréia de *O demônio familiar*, em novembro de 1857, publicava José de Alencar um artigo na imprensa carioca, em forma de carta dirigida a Francisco Otaviano, no qual expunha as suas idéias de autor recém-chegado ao teatro — estava então na sua segunda peça — e retracava a gênese da comédia que acabara de subir à cena. Depois de explicar porque não aceitara nem “as farsas graciosas” de Martins Pena nem “a obra dramática do Dr. Macedo” como possíveis modelos para a “alta comédia” que tinha em mente, concluía: “Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; na França. / Sabe, meu amigo, que a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Dumas Filho, e de que a *Question d'Argent* é o tipo mais bem acabado e mais completo” (O.C. — Págs. 44 e 45).

Alencar escrevia sob o impulso do momento, dentro de uma perspectiva imediata: basta dizer que *La Question d'Argent* estreara poucos meses antes, naquele mesmo ano de 1857. Explica-se dessa forma a redução apressada de toda a história da comédia francesa a dois nomes apenas, representando respectivamente o passado e o presente. Importava estabelecer um programa de ação, não proceder a uma apreciação crítica e histórica equilibrada.

Mais estranha poderia parecer a exclusão da geração de 1830, ainda tão próxima, se para isso não concorressem dois motivos, ambos desfavoráveis à concepção de uma comédia romântica. O primeiro é teórico: o romantismo não distinguia os gêneros, fazendo conviver lado a lado tragédia e comédia no bojo amplo do drama, que se desejava tão vasto e variado quanto o da própria realidade. O segundo é prático: a visão romântica, exaltada, intensa, não se coadunava com o afastamento crítico característico da comédia. O grande autor cômico, não do romantismo, mas da época romântica, é Scribe. Mas Legouvé descreve-o, na estréia famosa do “Hernani”, “osant parfois rire aux éclats, ouvertement. Ce n'était pas seulement un acte de courage (...), c'était une profession de foi dramatique, j'ajouterai philosophique. (...) De là, l'originalité de Scribe dans la littérature de la Restauration. Il fut l'antithèse naturelle du romantisme” (3).

(3) Ernest Legouvé, *Soixante Ans de Souvenirs*, Deuxième Partie, J. Hetzel et Cie. Éditeurs, Paris, 1887, pp. 190 e 191.



Não é diverso o panorama no Brasil. Martins Pena, romântico se considerarmos o período em que viveu, não o é quando escreve as suas farsas, em que parodia freqüentemente não só os arroubos passionais mas os próprios métodos do dramalhão. Alencar deixa-o de lado, assim como Macedo, por ver neles o exemplo da comédia sem qualquer preocupação superior, visando "antes ao efeito cômico do que ao efeito moral" (O.C. — Pág. 44), como era de se esperar numa escola que, tolerando perfeitamente a comicidade, não lhe atribuía valor humano e literário maior, a não ser sob a forma do grotesco ou da ironia já vizinha do desespero.

Justamente o "efeito moral", para Alencar, é que daria preponderância a Molière e Dumas Filho: "Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica"; Dumas Filho acrescentou-lhe "a naturalidade que faltava; fêz que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral" (O.C. — Pág. 45).

Podemos definir agora o campo estético de Alencar. Dois autores fundamentais: Molière e Dumas Filho. Duas escolas: a clássica e a realista. Dois objetivos: a naturalidade e a moralidade. A "alta comédia" seria, em suma, um daguerreótipo — mas um "daguerreótipo moral".

### III

Começemos por investigar o que pode haver, não propriamente de molièresco, e sim de clássico, no mais amplo sentido da palavra, na peça de Alencar.

O primeiro elemento que nos ocorre é obviamente o seu protagonista. Machado de Assis, com a argúcia habitual, observou que "o demônio da comédia, o moleque Pedro, é o Figaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro" (4). Mas o próprio Pedro já se adiantara ao crítico, revelando candidamente a sua origem:

"Pedro — Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nhãnhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que se representa, e que tem homem chamado Sr. Figaro, que canta assim:

Tra-la-la-la-la-la-la-la-tra!  
Sono un barbiere di qualità!  
Fare la barba per carità!...

*Carlottinha* (rindo-se) — Ah! *O Barbeiro de Sevilha*"

(O.C. — Pág. 100).

(4) Machado de Assis, *Crítica Teatral*, W.M. Jackson Inc., Rio de Janeiro, 1938, p. 233.



Não era, portanto, de teatro ou de Beaumarchais que se tratava — mas de ópera e de Rossini (daí, possivelmente, a ausência de “intenções filosóficas” e “vestígios políticos” notada por Machado).

Não se pode dizer que esta irrupção musical, esta triunfante entrada do “allegro” rossiniano, cause surpresa no Rio de Janeiro de 1857, em que as brigas populares, os “partidos”, organizavam-se em torno de cantoras (“char-tonistas” contra “casalonistas” ou “lagruístas”), tendo como protagonista o “dilettante”, essa figura central e indispensável da vida carioca, celebrada no palco por Martins Pena e na crônica jornalística pelo próprio Alencar, em sua coluna escrita *Ao correr da pena*.

Se apurarmos bem o ouvido perceberemos que a ópera é a música de fundo que acompanha discreta e constantemente a ação de *O demônio familiar*. Quando Eduardo pensa em divertir Carlotinha, é nela que pensa em primeiro lugar: “Queres ir hoje ao teatro Lírico? (...) Canta a Charton” (*O.C.* — Págs. 83 e 84). Até Pedro, o moleque, o escravo, já possui a sua culturazinha no assunto; “Moça gasta muito; todo o dia vestido novo, camarote no teatro para ver aquela mulher que morre cantando (...)” (*O.C.* — Pág. 99). E acaba por desenvolver uma teoria sobre as dissociações psicológicas do amor burguês em que o canto tem o seu quinhão, terminando com um fecho moralizante, dir-se-ia feito de propósito para acalmar os escrúpulos de consciência do futuro Senador Alencar: “Ora, moço pode gostar de três moças ao mesmo tempo (...): moço gosta de mulher bonita só para ver, de mulher de teatro só para ouvir cantar e de mulher de casamento para pensar nela todo o dia!” (*O.C.* — Pág. 101).

Já era excesso de sabedoria, ao menos para Joaquim Nabuco, que contestou não só a “linguagem de telegrama” (*P.A.N.* — Pág. 106) de Pedro, mas inclusive a consistência da personagem e da peça: “nessa comédia há nove personagens, e oito deles deixam-se enganar por um analfabeto, mistura de perspicácia e de estupidez, que dirige, segundo sua fantasia, a vida, o coração e o destino de todos os outros” (*P.A.N.* — Pág. 105): “todos eles movem-se pelos arames que puxa o escravo” (*P.A.N.* — Pág. 109).

Alencar respondeu com duas séries de razões, tiradas umas da vida real e outras da tradição literária. Alegou, por um lado, que a linguagem de Pedro era a de um “bom companheiro de minha adolescência que tantas vezes nas longas e frias noites de S. Paulo, deliu-me o tédio e a tristeza com a sua palrice juvenil” (*P.A.N.* — Pág. 123); e, de outro, que se fôssemos considerar inverossível a trama da peça, então “os personagens de Molière mistificados por Scapin não passam de uma súcia de parvos, que não mereciam as honras da cena” (*P.A.N.* — Pág. 123). “Começo a crer que a ignorância do folhetinista é invencível, senão pertinaz. Ele ignora que Plauto, Terêncio, e antes deles os poetas gregos, expuseram em cena o cativo, sendo uma de suas figuras mais frequentes a do mercador de esca-



vos. O protagonista de *Epidicus* não era da mesma condição, e do mesmo gênero que Pedro, o moleque?" (P.A.N. — Pág. 122).

A ascendência de Pedro cresceu surpreendentemente, ligando-se a nomes ilustres através dos séculos: Plauto, Terêncio, Molière, Beaumarchais, Rossini... Parece que o erro de Joaquim Nabuco foi o de tê-lo encarado como indivíduo de carne e osso, e não como ficção literária, que tem as suas tradições e os seus emblemas heráldicos, as suas convenções teatrais próprias, entre as quais aquela mistura, apontada como incongruente, "de perspicácia e de estupidez" — pois não consistirá nisso a graça dos Arlequins, dos Polichinelos, de todos os palhaços de todos os tempos? E quanto à facilidade com que os outros se deixam enganar, não será ela um tanto ilusória, na medida em que nós, espectadores privilegiados, conhecemos toda a realidade, seguimos os passos de todas as personagens, enquanto estas, imersas nos acontecimentos, só conhecem da realidade aquela pequena porção que lhes diz respeito? Nesse contraste entre a nossa onisciência e a cegueira dos protagonistas não estará a raiz deste tipo de comicidade, tão velha quanto o próprio teatro?

Terminada esta digressão histórica, podemos voltar ao "Barbeiro de Sevilha". Já sabemos de onde provêm os casamentos que Pedro trama e destrama com tanta agilidade. Mas não é só de Fígaro que ele se confessa discípulo, já que Alencar não esconde os seus pontos de referência:

"*Pedro* — Pedro tem manha muita; mais que o Sr. Fígaro. (...) Nhãnhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso? (Cantando). La Calunnia!..."

(O.C. — Pág. 100 e 101)

A esperteza de Fígaro soma-se, portanto, com a cavilosidade de D. Basílio para caracterizar o poder de intriga de *O demônio familiar*. Podemos mesmo dizer que, como entrecho, a comédia não passa de uma sucessão de pequenas intrigas, desenvolvidas em círculos cada vez mais extensos e subordinadas a duas grandes intrigas: a primeira, iniciada antes mesmo de se abrir o pano, para afastar Henriqueta de Eduardo; a segunda, urdida diante de nossos olhos, para separar Carlotinha e Alfredo. Em ambas, Azevedo representa o papel do terceiro indesejável, unindo as duas tramas numa só. A calúnia cresce de tal forma, no último ato, que todos estão a ponto de brigar entre si: Alfredo com Carlotinha, Azevedo e Eduardo; Azevedo com Vasconcelos; Henriqueta e Vasconcelos com Eduardo e D. Maria. Todos se acusam, todos têm queixas a fazer. É o "imbroglio" típico da farsa, embora tratado dramaticamente, ou pseudodramaticamente, visto nunca duvidarmos de que tudo acabará bem. Se se tratasse realmente de uma ópera de Rossini seria a ocasião para um grande "concertato", com a música exprimindo melhor do que as palavras a confusão estabelecida em cena. Este "crescendo" da intriga, este amadurecimento do equívoco, em que todos os



fios da meada se entrecruzam e todas as relações longamente tecidas finalmente se conjugam, é o sinal de que o desenlace está iminente. Um só golpe, desfechado com mão de mestre por Eduardo, desfaz de vez todas as enleios. A peça terminou, só restam as explicações e os casamentos de praxe. "*All is well that ends well*, como na comédia de Shakespeare", comenta apropriadamente Machado de Assis (5), porque não deixamos de sentir, ainda que obscuramente, até que ponto situações e enredos semelhantes foram trabalhados pelo teatro ocidental, da comédia latina à "*commedia dell'arte*", de Shakespeare a Marivaux, de Molière a Goldoni e Beaumarchais.

Visto por esse ângulo, como forma e não como conteúdo, *O demônio familiar* revela a sua herança clássica até mesmo no corte e disposição das personagens: no plano principal, o primeiro par amoroso (Eduardo e Henriqueta), o segundo par amoroso (Alfredo e Carlotinha) e o falso amoroso, o amoroso ridículo (Azevedo); em plano secundário, os dois velhos, a mãe do rapaz e o pai da moça (este avarento e levemente cômico), sobre os quais paira por um momento uma sugestão burlesca de casamento; acima de todos e manobrando todos, a um só tempo criado e patrão, último na escala social e primeiro na engenhosidade, Pedro, isto é, o escravo romano ou o "zanni" italiano, Scapin ou Figaro.

A estrutura da composição não é menos clássica, não desobedecendo às unidades de tempo e lugar a não ser aparentemente. É verdade que o local varia de ato para ato: gabinete de estudo, jardim, sala interior, sala de visitas. Mas não só a unidade relativa da peça — "Em casa de Eduardo" é a rubrica geral dos quatro atos — satisfaria os clássicos menos exigentes, como o exame do texto revela que a unificação total poderia ser feita quase sem sacrifícios, se assim o desejasse o autor. Coisa semelhante sucede em relação ao tempo. Uma réplica de Eduardo, no início do 4.º ato ("as contrariedades que há um mês tenho sofrido" — *O.C.* — Pág. 122), advertenos da passagem do tempo. Mas bastaria a sua supressão, sem qualquer outra medida, para que a peça desse a impressão de ocorrer em alguns dias, senão em algumas horas.

Em outras palavras: o escritor vale-se da liberdade recém-adquirida pelo teatro para aumentar a cor local e para estender a ação no tempo, tornando-a mais verossímil psicologicamente, mas continua pensando e organizando a matéria dramática em termos de crise, de cenas capitais, à maneira clássica.

Dois métodos, diz-nos Alencar a propósito de *O jesuíta*, são possíveis no teatro: "o da concentração", tendente à "simplicidade clássica" e o "shakespeareano" (*O.C.* — Pág. 1021). *O demônio familiar* pertence inequivocamente à primeira dessas duas tradições.

(5) Ob. cit., p. 236.



## IV

Mas um elemento separa inteiramente a comédia de Alencar das comédias dos séculos anteriores: a seriedade burguesa, que é tanto dele quanto do seu momento histórico. A vivacidade popular e a leveza aristocrática, os dois extremos entre os quais se equilibrava a comédia clássica, haviam sido substituídos por um meio-termo incolor: a circunspeção moral. O drama doméstico e burguês do século dezoito, mais antecipado em teoria do que realizado na prática, associando-se a Molière, dera origem a um novo gênero, a comédia realista, com subtons dramáticos. Diderot escrevera *Le père de famille*, e Sedaine, *Le philosophe sans le savoir*. Todas as peças agora aparentavam terem sido escritas por pais de família ("O père de famille, o poète, je t'aime", proclama Augier em momento de grande expansão lírica), cujo maior defeito é pensarem que são filósofos. Chegamos, finalmente, a Dumas Filho, ao realismo, ao "efeito moral" propugnado por Alencar.

O crítico teatral J. J. Weiss, num longo ensaio publicado em 1858, notava "le discrédit soudain où sont tombés la plupart des écrivains populaires avant 48", saudando um dos renovadores do teatro: "M. Alexandre Dumas fils, à qui nous devons la haute comédie réaliste, a réussi: c'est le grand mot". Mas não simpatizava com o seu "légalisme féroce", o seu moralismo frequentemente estreito, o seu realismo sem estilo e sem poesia, o seu método demonstrativo ("l'émotion naissait, elle allait s'épanouir, la logique souffle sur elle, la dessèche et la fige en arêts aigües"), a sua falta de flama e de generosidade: "Il s'est montré trop vite trop avisé, trop raisonnable, fils économe d'un père trop prodigue". A diferença humana e estética entre as duas gerações, a romântica e a realista, era salientada através do confronto entre duas peças, *Antony* e *Le fils naturel*, dos dois Dumas: "Le père appelle son héros bâtard, c'est le titre injurieux, dont l'âme énergique peut tirer gloire, et que devient alors poétique et romanesque. Le fils est formaliste; il dit, comme les registres de l'état civil, "fils naturel". Avec quel orgueil, plein d'outrages, Antony renvoie au monde mépris pour mépris! Avec quel délire de Titan revolté il blasphème le ciel et la terre. Avec quelle joie sauvage il se repaît du sentiment de sa vie misérable et des affronts que le préjugé lui inflige! Et comme l'autre, au contraire, s'établit posément dans le coin qui lui assigne le code et dans les jouissances très suffisantes que lui assure sa fortune!" (6).

O mito romântico do rebelde, do fora da lei, cedia lugar à preocupação com a família, com a moral, com a integração do indivíduo nos quadros estáveis da sociedade. Dumas Filho, alguns anos mais tarde, em 1868, afirmaria sem hesitação que a tarefa, para os escritores de teatro, era de "nous faire plus que moralistes, nous faire législateurs", reivindicando em termos ve-

(6) J. J. Weiss, *Le Théâtre et les Moeurs*, Troisième Edition, Calmann Lévy Éditeurs, Paris, 1889, pp. 121, 123, 178.



mentos o papel educativo e utilitarista da arte: "toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte" (7).

A pretensa comédia realista transformava-se assim em peça de tese, chamando os escritores à polêmica social. Dois debates ocupam toda a década de 50 — e de ambos Alencar participa ativamente.

O primeiro referia-se à "question d'argent". A aristocracia, não relacionando honra com dinheiro, não via desabono no casamento por interesse. Um nobre diminuía-se ao trabalhar, ao nivelar-se ao burguês, não ao casar rico: é o ponto de partida de *Le gendre de M. Poirier* (1854), de Émile Augier. Para a burguesia, ao contrário, pelo menos no campo idealizado da ficção, o dinheiro deveria ser a recompensa moral do trabalho. Caberia ao rapaz pobre elevar-se economicamente por si, provando a pureza do seu amor e impondo-se à esposa pelo próprio fato de nada receber através do casamento: "je ne voudrais rien devoir à ma femme... que le bonheur" (8), esclarece, altivamente, o protagonista de *Ceinture dorée* (1855), de Augier. *La question d'argent* (1857), de Dumas Filho, e *Le roman d'un jeune homme pauvre* (1858), de Octave Feuillet, elaboram, com variantes mais realistas ou mais romancescas, esta casuística matrimonial, este jogo entre o orgulho masculino e a atração do dinheiro. O ponto de vista da comédia de Dumas Filho, a este respeito, pode ser resumido em apenas quatro réplicas:

*La Comtesse* — (...) Vous vous marieriez.

*René* — Je ne suis pas assez riche pour deux.

*La Comtesse* — Vous épouserez une femme riche.

*René* — Je ne veux pas me vendre" (9).

O leitor de *Senhora* encontrará certamente um eco familiar em tais palavras. Quanto ao teatro, a peça de Alencar que analisa mais atentamente as relações entre o amor, o dinheiro e o casamento é *O crédito* (1858). José Veríssimo já observara: "*O crédito* trouxe para o nosso teatro a questão do dinheiro, que com Dumas Filho, começara a ser um dos temas do teatro francês" (10). Artur Mota precisa as semelhanças e diferenças entre as duas peças: "Embora sejam bem distintas no molde, na feição, no assunto e no processo, pode-se classificar *O crédito* ao lado de *Question d'argent* e reconhecer o novo feitio de Alencar como decorrente de influência que nele exerceu o autor de *Demi-monde*" (11).

(7) Alexandre Dumas Fils, *Théâtre Complet*, Calmann Lévy Éditeur, Paris, 1890, Vol. III, pp. 29 e 31.

(8) Émile Augier, *Théâtre Complet*, Calmann Lévy Éditeur, Paris, 1890, Vol. III, p. 423.

(9) Alexandre Dumas Fils, *Théâtre Complet*, Calmann Lévy Éditeur, 1890, Vol. II, p. 235.

(10) José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, 3.<sup>a</sup> Edição, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1954, pp. 316-317.

(11) Arthur Mota, *José de Alencar*, F. Briguiet e Cia., Rio de Janeiro, 1921, p. 124.



O segundo debate é o da prostituição. Não os aspectos psicológicos, e nem mesmo os sociais, mas predominantemente o moral: as possibilidades de regeneração da cortezá por intermédio do amor e do casamento. Neste sentido, liga-se ao primeiro, na medida em que o "amor venal" constituía ameaça à instituição da família (12). Dumas Filho, um tanto involuntariamente, já que o seu intuito primeiro fora o de evocar a memória de Marie Duplessis, propôs a questão, em 1852, com *La dame aux camélias*. Théodore Barrière e Thiboust, com *Les filles de marbre* (1853), Augier com *Le mariage d'Olympe* (1855), deram-lhe a réplica, correndo em defesa da sociedade e da moral doméstica.

A contribuição de Alencar ao debate é constituída por um romance, *Luciôla*, e por duas peças, *As asas de um anjo* (1863) e *Expição* (1865), que formam, nas palavras do escritor, "a duologia da pecadora na sociedade atual". Diga-se, em seu favor, que ele figura entre os advogados de defesa e não de acusação, deixando aberta ao "anjo decaído" uma porta de salvação: "embora contrita e arrependida só remirá a sua culpa quando tiver amado muito e portanto muito sofrido". Alencar não desejava ser mais severo com a "Madalena do mundo" do que Cristo o fora com a "Madalena do Evangelho" (*O.C.* — Págs. 414 e 415).

## V

O realismo, entretanto, não se definia somente pelos temas morais. A noção de naturalidade, também fundamental, foi abordada por José de Alencar em dois artigos praticamente contemporâneos de *O demônio familiar*: "A comédia brasileira" (1857), escrito sob a forma de carta a Francisco Otaviano, a que já nos referimos, e a "Advertência e prólogo" da 1.<sup>a</sup> edição de *As asas de um anjo* (1859). Na esfera teatral, é a questão teórica desenvolvida por ele mais demoradamente.

Alencar dissocia a naturalidade de qualquer escola ou sistema, julgando-a o próprio fundamento da literatura: "A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma" (*O.C.* — Pág. 922). Não lhe interessa saber se o seu teatro pertence ou não à escola realista: "O muito que tinha a dizer e a criticar sobre a minha obra e as censuras de que fui alvo, deixo-o pois à reflexão dos homens esclarecidos; bem como deixo aos metodistas da literatura e da arte a sua classificação de *escola realista*" (*O.C.* — Pág. 922. O grifo é do original). Acrescenta que podem censurar a sua peça por este ou aquele defeito — "mas não censurem nela a tendência da literatura moderna, apelidando-a de *realismo*" (*O.C.* — Pág. 923. O grifo é do original).

(12) Cf. Jules Marsan, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Editions des Cahiers Libres, Paris, 1926, p. 39: «A coté des hommes d'argent, un autre danger redoutable pour la morale et la société bourgeoises: l'amour venal et la courtisane».



A naturalidade seria, portanto, ao mesmo tempo, uma constante literária e uma das características da "literatura moderna": sempre existiu — a prova é Molière — mas desenvolveu-se particularmente no século dezanove — a prova é Dumas Filho. Tais verdades, contudo, não implicariam na inscrição do escritor numa determinada escola — o realismo —, invenção que interessaria mais aos críticos, aos "metodistas", que aos artistas criadores. A naturalidade seria aceita por ela mesma, não por fazer parte de um programa literário.

As conseqüências práticas desses pressupostos teóricos são numerosas. Algumas dizem respeito ao espetáculo como um todo, atingindo texto e representação: "O jogo de cena, como se diz em arte dramática, eis a grande criação de Dumas; seus personagens movem-se, falam, pensam como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem, e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas" (*O.C.* — Pág. 45). Este novo ritmo teatral importa numa perda voluntária daquela dramaticidade flamejante tão pitoresca no romantismo: "preferi ser natural a ser dramático" (*O.C.* — Pág. 45). O próprio silêncio começa a ser um valor cênico: "Os franceses vão ao Ginásio em Paris ver uma dessas comédias; e no meio do mais profundo silêncio escutam o ator que só depois de cinco minutos diz uma palavra; acompanham a cena que se arrasta vagarosamente; e aplaudem essa naturalidade com muito maior entusiasmo do que esses lances dramáticos cediços, que se arranjam com duas palavras enfáticas e uma entrada imprevista" (*O.C.* — Pág. 45).

O romantismo, como fato teatral, já está muito distante de nós. Para dar uma idéia aproximada dos "lances dramáticos cediços", das "palavras enfáticas", da "entrada imprevista", a que fazia alusão Alencar, talvez a melhor maneira seja simplesmente recordar que Mélingue, um dos grandes atores românticos, marcava sempre a sua primeira entrada em cena gritando a sua fala: "Il faut bien que je crie en paraissant pour la première fois, sans cela on ne saurait pas que c'est Mélingue!". Febvre, que no início da carreira contracenou com ele, conta que uma vez, inadvertidamente, durante os ensaios, penetrou no palco pelo praticável que representava supostamente as montanhas do Cáucaso. O contra-regra chamou-lhe imediatamente a atenção: "Voulez-vous descendre! Voulez-vous bien descendre! C'est la montagne de M. Mélingue!". Febvre comenta, não sem malícia: "Je descendis piteusement, ignorant que Mélingue avait droit, par engagement, à une montagne réservée pour ses entrées". Pois esse mesmo Mélingue, não obstante o seu ardor, foi acusado de tibieza por Victor Hugo, por ocasião da remontagem de *Ruy Blas*: "Soyez homérique, Monsieur Mélingue! Vous êtes trop sage. Pas assez de panache, monsieur! Vous avez l'air d'avoir peur de vous fatiguer" (13).

(13) Jules Truffler, *Mélingue*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1925, pp. 38, 71-72, 79.



A retórica realista era evidentemente outra, visando à desdramatização. Escreve Alencar: "Quanto aos finais de ato, outrora era costume fazê-los como se costuma praticar com os romances em folhetim; deixando o espectador suspenso sobre um acontecimento inesperado. / Atualmente os mestres baniram semelhante extravagância; o ato termina quando a cena fica naturalmente deserta; é o exemplo de Ponsard (14), de Dumas, e dos melhores autores franceses" (O.C. — Pág. 46).

O confronto com o romantismo é novamente inevitável para ressaltar o caráter polêmico da observação.

Eis alguns finais de ato românticos:

"*Marguerite* (à part, menaçante) — Oh! Buridan, c'est moi maintenant qui tient ta vie entre mes mains!".

(Alexandre Dumas: *La tour de Nesle*)

"*Gilbert* — Songe que tu me promets de me venger!

*Simon Renard* — Songe que tu me promets de mourir!".

(Victor Hugo: *Marie Tudor*)

Sente-se o ritmo ofegante da ação, ansiosa por chegar aos desfechos carregados de fatalidade:

"*Antony* — Morte!... oui, morte!... Elle me résistait, je l'ai assassinée! (Il jette son poignard aux pieds du colonel)".

(Alexandre Dumas: *Antony*)

"*Dona Lucrezia* — Ah! tu m'as tuée!... — Gennaro, je suis ta mère!".

(Victor Hugo: *Lucrece Borgia*)

Agora o final do primeiro ato de *La question d'argent*, de Dumas Filho, tão admirado por Alencar:

"*Madame Durieu* — Voyons. (Elle examine les notes). Boulanger, vingt francs. Boucher, quatre-vingt-dix francs... Épicier..."

Mas a naturalidade pode ter também uma significação puramente técnica, relativa ao texto, à evolução da carpintaria teatral. Alencar indica-o a propósito do monólogo e do aparte: "O tempo dirá que muitos defeitos que hoje se notam, são qualidades; o tempo dirá que não existem muitas comédias sem um monólogo e um aparte, como *O demônio familiar*. A última comédia de Dumas, que eu já citei, e que é para mim o tipo da escola, não tem um monólogo, mas tem alguns apartes (...). / Aquele autor conheceu quanto era absurdo apresentar um homem falando consigo mesmo, tão alto

(14) Na edição Agullar está Ronsard. Mas trata-se, obviamente, de Francis Ponsard (1814-1867), o fundador da chamada «l'école du bon sens». Duas de suas comédias, pelo assunto e pela data, devem ter interessado Alencar: *L'honneur et l'argent* (1853) e *La bourse* (1856).



que o público todo o ouvia, enquanto que o personagem que estava a seu lado nada percebia; querendo a naturalidade e unicamente a naturalidade, prescreveu esses recursos da arte antiga" (*O.C.* — Pág. 46).

O curioso é que há, em *O demônio familiar*, não alguns mas numerosos apartes, se bem que não caracterizados à maneira tradicional. As rubricas "a meia voz", "baixo", significam geralmente verdadeiros apartes, seja de uma personagem falando consigo mesma, seja de duas personagens dialogando sem que os outros as ouçam.

Servem como exemplo do primeiro caso:

*Carlotinha* — Está dito; êle nunca teve criados desta ordem.

*Henriqueta* (a meia voz) — Porque não quis!

*Carlotinha* — Que dizes?... Cá está uma gravata".

(*O.C.* — Pág. 81)

*Pedro* — Para ver moleque de realejo que está passando. (A meia voz)  
Mentira só!

*Carlotinha* — O quê?

*Pedro* — Boneco de realejo que está dançando!".

(*O.C.* — Pág. 98)

E do segundo:

*Eduardo* — Vem, mana; quero apresentar-te um dos meus amigos.

*Alfredo* — Minha senhora! ... Estimo muito! ...

*Carlotinha* — Agradeço (a Eduardo, e a meia voz) Mano!... Que quer dizer com isto?

*Eduardo* — Uma coisa muito simples! Desejo que vejas de perto o homem que te interessa; conhecerás se êle é digno de ti.

*Carlotinha* — (com arrufo) — Não quero!... Não gosto dêle!

*Eduardo* — Dir-lhe-ás isto mesmo. Em todo caso é um amigo de teu irmão! (A Alfredo) Previno-lhe, Sr. Alfredo, que não usamos cerimônias" (15).

(*O.C.* — Pág. 111)

Nestas cenas — e em muitas outras — verifica-se o absurdo denunciado por Alencar: o público ouve, enquanto determinadas personagens permanecem surdas. Mas é visível o esforço do escritor para reduzir o alcance do aparte, concentrando-o numa frase rápida, ou justificando-o, possivelmente, pela distribuição dos atores no palco. É que esta convenção, utilizada sem acanhamento, ao lado do monólogo, tanto pelo classicismo quanto pelo romantismo, começava agora, em face de novas exigências de verossimilhança, a parecer artificial. Alencar estava certo com relação à tendência do seu século: o tempo iria dar-lhe razão, inclusive mais do que ela previra, acabando

(15) Na edição Agullar esta cena aparece truncada, com incorreções que foram corrigidas.



por eliminar, nas peças de tipo realista, até mesmo essas formas envergonhadas de aparte admitidas em seu teatro. A naturalidade, em conclusão, era a arma que os realistas brandiam contra a estética violentamente teatral dos românticos. Para os que porventura não entendessem, Alencar ia adiante, mencionando diretamente uma das peças de maior êxito de repertório de João Caetano: "O tempo das caretas e das exagerações passou. *Inês de Castro*, que já foi uma grande tragédia, hoje é para os homens de gosto, uma farsa ridícula" (*O.C.* — Pág. 46).

Em substituição ao arrebatamento romântico, com seus espetaculosos "coups de théâtre", propunha-se um novo ideal, feito de bom senso e fidelidade à realidade cotidiana: "É fácil escrever belas palavras de imaginação, mas é difícil fazer que oito ou dez personagens criados pelo nosso pensamento vivam no teatro como se fôssem criaturas reais, habitando uma das casas do Rio de Janeiro" (*O.C.* — Pág. 46). O que nos traz de volta da França ao Brasil.

## VI

*O demônio familiar* vale na medida em que se abrazeira, afastando-se dos modelos parisienses. Por isso o escolhemos, de preferência a *O crédito*. Mas, para distinguir a seu nativismo, vamos caminhar em sentido inverso, partindo do tema que mais o aproxima das peças de Augier e Dumas Filho: a famosa "question d'argent", que, a rigor, deveria chamar-se "la question du mariage".

Várias concepções do casamento defrontam-se na comédia de Alencar. Vasconcelos concorda com o noivado de Henriqueta e Azevedo premido pelo dinheiro. Ela mesma o afirma: "Meu pai deve a êsse homem; e julgou que não podia recusar-lhe a minha mão, apesar de minhas instâncias" (*O.C.* — Pág. 120). Não lhe compete julgar a conduta paterna ("uma filha pode acusar seu pai?" — *O.C.* — Pág. 120), porém não lhe escapa a natureza desagradavelmente comercial da transação:

*Eduardo* — Mas o amor é soberano; não é isso, Henriqueta?

*Henriqueta* — E não se... vende!

*Eduardo* — Que dizes? Compreendo!"

(*O.C.* — Pág. 120)

Azevedo, por seu lado, como confia a Eduardo, vê no casamento somente a conveniência social, aliás equívoca: "Uma mulher é indispensável, e uma mulher bonita!... É o meio pelo qual um homem se distingue no *grand monde*!... um círculo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante, espirituosa, que fez a sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! (...) Ora, como no matrimônio existe a comunhão de corpo e de bens, os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido e vice-versa; o triunfo que tem a beleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do



outro. E assim consegue-se tudo!" (O.C. — Pág. 93). Esta teoria da esposa como "public relations" do marido, surpreendentemente moderna, não vai sem uma dose considerável de cinismo. O marido deve "desempenhar perfeitamente o seu grave papel de carregador do mantelete, do leque e do binóculo, e de apresentador dos apaixonados de sua mulher" (O.C. — Pág. 92). A complacência conjugal é insinuada com um sorriso: "*Chacun son tour*, Eduardo, nada mais justo" (O.C. — Pág. 92).

Os interesses econômicos de Vasconcelos e os mundanos de Azevedo somam-se, inesperadamente, às aspirações pueris do moleque Pedro, que deseja ascender socialmente, chegar a cocheiro de luxo, mediante o enriquecimento dos patrões. É a sua idéia fixa, a razão de ser de todas as suas intrigas:

"Pedro — Sinhá Henriqueta é pobre; pai anda muito por baixo; senhor casando com ela não arranja nada!

.....  
Eduardo (rindo-se) — Eis um corretor de casamentos, que seria um achado precioso para certos indivíduos do meu conhecimento!"

(O.C. — Pág. 99)

É contra essa conspiração de interesses que tem de lutar Eduardo. Ele o faz com habilidade, para não ferir melindres, mas não sem alguma eventual agressividade:

"Eduardo — Quanto te deve o sr. Vasconcelos?

Azevedo — Uma bagatela! Dez contos de réis!

Eduardo — Ah!

Azevedo — Por que perguntas?

Eduardo — Porque desejava saber quanto custa uma mulher em primeira mão.

Azevedo (rindo) — *Vraiment!*"

(O.C. — Pág. 121)

O desfecho da peça é um acerto de contas entre Eduardo, Azevedo e Vasconcelos, não escondendo este seu caráter através de eufemismos:

"Eduardo — Sim, meu amigo. Eu amo Henriqueta e para mim esse casamento [entenda-se: casamento de Henriqueta com Azevedo] seria uma desgraça; para o senhor era uma pequena questão de gosto e para seu pai um compromisso de honra. Hoje mesmo pretendia solver essa obrigação. Aqui está uma ordem sobre o Souto; o Sr. Vasconcelos nada lhe deve.

Vasconcelos — Como? Fico então seu devedor?

Eduardo — Essa dívida é o dote de sua filha".

(O.C. — Pág. 136)

O contrato de compra e venda não deixou em certo sentido de se efetuar. Mas a sua nova base é o amor, e o dinheiro proveio do homem, não da mulher, duas condições que o tornam moralmente aceitável. Eduardo sente-se feliz com a prova de independência que acaba de dar:



"D. Maria — Mas, meu filho, dispões assim da tua pequena fortuna. O que te resta?

Eduardo — Minha mãe, uma espôsa e uma irmã. A pobreza, o trabalho e a felicidade."

(O.C. — Pág. 136)

Este substrato mercantil, dissolvido habilmente pelos quatro atos para não dar à peça uma aspereza que ela não deseja ter, é o suficiente para fazer pairar sobre os protagonistas, por alguns momentos, a sombra ameaçadora da realidade, revelando que não se trata de pura comédia. O dinheiro foi afirmado de início para ser negado com maior veemência ao final, bem de acordo com os altos propósitos morais do teatro realista, sempre pronto a acalmar a "mauvaise conscience" da burguesia. Ainda assim, a "question d'argent", desconhecida pelo drama romântico, fora colocada, demonstrando que os assuntos financeiros constituíam agora parte obrigatória do mecanismo social. "Riqueza faz crescer amor" (O.C. — Pág. 89), observa Pedro — e talvez o "demônio familiar" que estava neste momento sussurando aos ouvidos de Alfredo fosse o da própria burguesia.

Por outro lado, o casamento por amor comporta um certo número de conclusões, que Alencar examina e aceita com a maior coerência, ainda quando um tanto revolucionárias para os padrões patriarcais da época. Sendo a escolha matrimonial feita pelos próprios interessados, e não pelas famílias, como era costume no Brasil, segue-se que a iniciativa passa dos pais para os filhos. É o que Eduardo explica a D. Maria: "continue a educar o espírito de sua filha como tem feito até agora; e fique certa que, se Alfredo tivesse uma alma pequena e um mau caráter, Carlotinha descobriria primeiro, com a segunda vista do amor, do que a senhora com tôda a sua solicitude e eu com tôda a minha experiência" (O.C. — Pág. 114).

Daí ser necessário um conhecimento prolongado e profundo entre os futuros noivos. O namoro modifica-se radicalmente: deve ser feito às claras, dentro de casa, sob a vista tolerante dos pais e dos irmãos, sem ter nada de clandestino, de vergonhoso, e sem estar condicionado a qualquer compromisso prévio de parte a parte. O papel da família não é o de multiplicar obstáculos mas o de removê-los, para que os apaixonados tenham oportunidade de se verem como realmente são: "ninguém conhece melhor o homem que ama, do que a própria mulher amada; mas para isso é preciso que o veja de perto, sem o falso brilho, sem as côres enganosas que a imaginação empresta aos objetos desconhecidos e misteriosos. Numa carta apaixonada, numa entrevista alta noite, um dêsses nossos elegantes do Rio de Janeiro pode parecer-se com um herói de romance aos olhos de uma menina inexperiente; numa sala, conversando, são, quando muito, moços espirituosos ou frívolos. Não há heróis de casaca e luneta, minha mãe; nem cenas de drama sôbre o eterno tema do calor que está fazendo" (O.C. — Pág. 114). É preciso reduzir o amor a ele mesmo, privá-lo do prestígio de fruto proibido: "Tire ao



amor os obstáculos que o irritam, a distância que o fascina, a contrariedade que o cega; e êle se tornará tão calmo e puro como a essência de que dimana" (*O.C.* — Pág. 113-114).

O que Alencar está propondo é desromantizar o amor, repudiar o mito do amor fatal, selvagem, avassalador, levando ao desespero, à morte, ao crime, consumindo os obstáculos que encontra, sobrepondo-se às leis morais, rompendo laços matrimoniais, religiosos, chegando em casos extremos inclusive ao incesto. Não se trata de eliminar a afetividade, mas de contê-la, canalizá-la em proveito da sociedade, transformando a "paixão cega" em "afeto puro" (*O.C.* — Pág. 113). O eixo de interesse deslocou-se do amor, força irracional capaz de reduzir a nada as convenções humanas, para a instituição essencialmente doméstica do casamento.

Muitas destas reflexões sobre o namoro, a relação entre pais e filhos, o casamento, perderam a virulência primitiva, integrando-se naturalmente em nossos hábitos familiares. Mas esta evolução só se completou recentemente, dando alguma razão a Alencar quando escrevia que "a platéia fluminense estava em anacronismo de um século com as idéias do escritor" (*O.C.* — Pág. 1012). Nem todos os seus pontos de vista, contudo, possuíam igual teor vanguardista. A excessiva preocupação com a família conduziu-o não raro a posições conservadoras, ou mesmo saudosistas. Aos bailes, às óperas, aos teatro, ao "turbilhão dos prazeres" da vida contemporânea, contrapunha ele, como modelo, o "serão da família" de antigamente: "A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima" (*O.C.* — Pág. 93). Azevedo, como era de esperar, encarrega-se de representar a sociedade, fazendo em tom cáustico a caricatura da vida familiar: "Um piano que toca; duas ou três môças que falam de modas; alguns velhos que dissertam sôbre a carestia dos gêneros alimentícios e a diminuição de pêso do pão, eis um verdadeiro *tableau* da família no Rio de Janeiro" (*O.C.* — Pág. 117). Alfredo responde-lhe ao pé da letra, traçando o retrato da vida em sociedade: "Em vez de um piano há uma rabeça; as môças não falam de modas, mas falam de bailes; os velhos não dissertam sôbre a carestia, mas ocupam-se com a política". Antes, a monotonia e os bocejos dos serões familiares: "Aqui, dorme-se, porém sonha-se com a felicidade; no salão vive-se, mas a vida é uma bem triste realidade" (*O.C.* — Pág. 118).

Quais seriam essas bem tristes realidades que rondam e ameaçam o aconchego do lar? Eduardo alude passageiramente, pudicamente, a uma delas: "Os moços, ainda os mais tímidos como eu, minha irmã, sentem quando entram na vida uma necessidade de gozar d'esses amôres que duram alguns dias e que passam deixando o desgosto n'alma! (...) Se êles conhecessem o fel que encobrem essas rosas do prazer deixa-las-iam murchar, sem sentir-lhes o perfume" (*O.C.* — Pág. 103). Não se poderia colocar com palavras mais castas o problema do "amor venal".



O século dezenove resolvia as suas contradições morais dissociando a mulher na virgem e na cortezã, ambas profusamente celebradas a partir do romantismo: a cortezã para o prazer, a virgem para o sentimento. Mas Alencar não parece admitir essa dualidade que estabelece um privilégio do homem sobre a mulher, já que ele é o único a ter acesso simultâneo aos dois níveis do amor.

Não que *O demônio familiar* seja uma obra feminista. Ao contrário, as suas proposições sobre o assunto nunca vão além do convencional. O homem pensaria nos negócios, no dinheiro, nas coisas em que entram a inteligência ou a experiência da vida. A mulher seria o complemento: o perfume e a poesia. "A mulher cabe a parte do consolo, ou da ternura; ao homem, a parte da coragem e do trabalho" (*O.C.* — Pág. 122). Falecendo o pai, o filho mais velho toma naturalmente o posto de chefe da família:

"*D. Maria* — Desculpe, Eduardo. Sou mulher, sou mãe, sei adorar meus filhos, viver para eles, mas não conheço o mundo como tu. Assustei-me vendo que um perigo ameaçava tua irmã; tuas palavras, porém, tranquilizaram-me completamente" (*O.C.* — Pág. 114).

O que aparentemente Alencar não aceita é a duplicidade social: ou bem se dá à pecadora a possibilidade de se redimir, ascendendo à esfera da moralidade — e será o sentido de *As asas de um anjo* e *Expiação* — ou então nega-se ao homem o direito de descer impunemente até os amores fáceis e licenciosos. Eduardo indica-o com muita clareza: "O homem que tem uma família está obrigado a respeitar em tôdas as mulheres a inocência de sua irmã, a honra de sua espôsa, e a virtude de sua mãe" (*O.C.* — Pág. 103). O seu sentimento de culpa é tanto maior por ter conservado em casa Pedro, o alcoviteiro de seus passados amores com uma dessas enganosas "rosas do prazer" (uma bailarina, ao que tudo indica), pondo em perigo a inocência de Carlotinha: "Imprudente eu abrigava no seio da minha família, no meu lar doméstico, a testemunha e o mensageiro de minha loucura: alimentava o verme que podia crestar a flor de tua alma". Por esse "crime" — é a sua classificação — ele se punirá deixando de cuidar do seu namoro com Henriqueta enquanto não resolver o de Carlotinha com Alfredo.

Talvez a moral de Alencar não seja das mais liberais — mas não se pode acusá-la nem de elidir as dificuldades, nem de falta de unidade. É um todo coeso, uma massa compacta, tendo por sustentáculo o amor e como centro de gravidade a sagrada instituição da família.

## VII

*O demônio familiar*, até esta altura, limita-se a desenvolver, à maneira brasileira, temas sugeridos pelo teatro francês. Mas a originalidade da peça cresce quando os laços com o estrangeiro começam a afrouxar. E o primeiro problema que surge é o da própria relação entre o Brasil e a Europa.



Um dos ridículos — ou o maior ridículo — de Azevedo, como nota Vasconcelos, “é o mau costume de falar metade em francês e metade em português, de modo que ninguém o pode entender! (...) É uma mania que eles trazem de Paris, e que os torna sofrivelmente ridículos. Mas não se querem convencer!” (O.C. — Pág. 105).

A questão é menos frívola do que parece, se lembrarmos, por exemplo, que o *Diário Mercantil*, jornal em que Alencar se iniciou no jornalismo, publicava em francês a sua edição dominical, até 1852, com o seguinte cabeçalho: “Journal quotidien paraissant en français le dimanche seulement”. As crônicas de *Ao correr da pena* mostram que o futuro autor de *O demônio familiar*, nos primeiros anos de sua carreira literária, não estava longe de assemelhar-se a Azevedo: as palavras francesas acorrem-lhe ao pensamento com a maior abundância. Quando alguém propõe que se nacionalize o português, é esta a sua reação: “Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras? / Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei num *coupé*, se dirá andei num *cortado*. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre *entradas*, e ele lhe trará bilhetes de teatro em vez de *étrennes*. E assim tudo o mais” (O.C. — Pág. 730). Nem todos os exemplos são felizes: alguns convencem-nos, ao contrário, de que era de fato urgente pensar, falar e escrever em português. Seria essa, de resto, a posição assumida por Alencar a seguir: a do mais puro nativismo, tanto em face da França como de Portugal.

Azevedo é criticável por dois motivos: por empregar locuções francesas e por fazê-lo a torto e a direito, com pouquíssimo senso de oportunidade. O segundo motivo é que o torna desfrutável. Mas é o primeiro que melhor caracteriza as intenções nacionalistas da peça.

Alencar objeta ao Velho Mundo precisamente isso: ser velho. Azevedo aconselha paternalmente a Eduardo: “Vai a Paris e volta! Eu fui criança no espírito e voltei com a razão de um velho de oitenta anos!” (O.C. — Pág. 93). A ausência de ilusões juvenis, o desenvolvimento excessivo da inteligência, trariam como resultado a *secura* emocional, o vazio afetivo. Azevedo declara-se “completamente *blasé*”, “incapaz de amar o que quer que seja”: “Paris me saciou. *Mabille* e *Chateau des Fleurs* embriagaram-me tantas vezes de prazer que me deixaram insensível. O amor hoje é para mim um copo de *Clignacot* (sic) que espuma no cálice, mas já não me tolda o espírito!” (O.C. — Pág. 92).

A outra face do embotamento sentimental é a sofisticação, que não deixa de ter o seu lado brilhante e agradável. Azevedo admira a elegância, a arte, ainda que com a superficialidade do homem de salão, para o qual a beleza



é apenas mais um refinamento da vida mundana. A seu modo, deliberadamente afetado, é inclusive capaz de frases de espírito: "Tôda mulher é vaidosa, Eduardo; a modéstia é uma espécie de vaidade inventada pela pobreza para seu exclusivo" (*O.C.* — Pág. 74). O tom displicente e epigramático revela de imediato o modelo em que Azevedo se inspira: o "dandy" londrino ou parisiense. É essa a fonte não só de suas idéias pouco convencionais sobre o casamento, que expressas de modo menos ligeiro poderiam escandalizar a platéia nacional, mas também desse horror à vulgaridade burguesa que ele timbra em pôr em cada frase: "Meu sogro, dispense-me acompanhá-lo. Um homem não deve andar agarrado à sua *fiancée*. É *mauvais genre*" (*O.C.* — Pág. 121). Oscar Wilde, no fim do século, levaria essa atitude às últimas conseqüências, transformando-a já quase numa irresistível paródia do "dandysmo". Joaquim Nabuco, com a sua sensibilidade agudamente européia, farejou qualquer possibilidade semelhante para Azevedo, afirmando, em relação a *O demônio familiar*, que "todos os seus personagens são mal educados e desagradáveis; o único que tem um pouco de espírito e algum sentimento, é exatamente o que o Sr. J. de Alencar quis tornar ridículo" (*P.A.N.* — Pág. 107). O exagero polêmico é evidente: Azevedo poderia talvez possuir uma certa graça aristocrática, em contraste com a sensatez às vezes penosamente terra-a-terra de Eduardo e Alfredo, se não representasse tão a sério o seu papel, com a aplicação do aluno naturalmente pouco dotado. Se ele prova alguma coisa é a imensa distância que medeia entre um francês autêntico e um brasileiro afrancesado — ou entre um "dandy" europeu e um "rastacuera" sulamericano. Pedro, que tem a língua ferina, classifica-o sem piedade: "Rapaz muito desfrutável, Sr. môço! Parece cabelereiro da Rua do Ouvidor!" (*O.C.* — Pág. 91). A crítica de Alencar, portanto, se atinge em parte a Europa, repercute muito mais sobre o Brasil. Foi o que deu a entender perfidamente a Joaquim Nabuco, alegando que o azedume viria do fato de ter-se ele reconhecido na figura cosmopolita de Azevedo, ridicularizada pelo autor: "crime imperdoável, que valem-se uma série de impertinências" (*P.A.N.* — Pág. 119).

A chave da personalidade de Azevedo, com efeito, é o repúdio à sua condição de brasileiro. A conversa que mantém com Alfredo sobre a Academia de Belas Artes ("Pois temos isto aqui no Rio?"), e por extensão sobre a arte brasileira em geral, fecha-se com algumas frases que resumem todo o pensamento de Alencar:

*Azevedo* — (com desdém) — Já foi a Paris Sr. Alfredo?

*Alfredo* — Não, senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir.

*Azevedo* — Por que razão?

*Alfredo* — Porque tenho mêdo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nêle o que há de bom e procurar corrigir o que é mau".

(*O.C.* — Pág. 118)



Dezoito anos mais tarde, em 1875, na "Advertência" de *O jesuíta*, Alencar voltaria à mesma tecla, lançado a culpa pela inexistência de um teatro nacional sobre as elites: "Mas os brasileiros da côrte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolistas, gostam do estrangeiro, do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional. (...) Na alta roda vive-se à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, êles, *ces messieurs*, não sabem que significa teatro nacional" (*O.C.* — Pág. 1010).

Quanto a Azevedo, a sua última réplica na peça, "le mot de la fin", como ele diria, é todo um programa de vida: "Decididamente volto a Paris, meus senhores" (*O.C.* — Pág. 136). A conclusão não poderia ser outra. No plano nacional, ele era o adventício, o estrangeirado; no social, o "snob" que viera ameaçar por um momento a doce paz provinciana com teorias, costumes e palavras de "*ces messieurs*" da "alta roda". Tinha mesmo de ser repellido, como um corpo estranho. Exclusão, aliás, que o fere pouco ("o desprezo é o direito das senhoras e dos soberanos") (*O.C.* — Pág. 133) e que ele acolhe com o sorriso imperturbável do perfeito homem de sociedade.

## VIII

O âmago da peça coincide com o problema central da nacionalidade no século dezenove. Escrevera Machado de Assis em 1866, a propósito de *O demônio familiar*: "No desfecho da peça, Eduardo dá liberdade ao escravo, fazendo-lhe ver a grave responsabilidade que dêsse dia em diante deve pesar sobre êle, a quem a sociedade pedirá contas. O traço é novo, a lição profunda" (16).

Raimundo Magalhães Júnior discorda: "Onde, porém, vê Machado um 'traço novo', não podemos deixar de enxergar, senão, uma conclusão reacionária, justaposta a uma simples comédia de costumes. Poderia esta comédia terminar do mesmo modo, com a alforria de Pedro, a fim de que Eduardo se desembaraçasse de uma presença incômoda. Mas Eduardo dá a liberdade ao moleque como quem lhe dá um castigo: 'Toma: é a tua carta de liberdade; ela será a tua punição de hoje em diante porque as tuas faltas recairão apenas sobre ti'. Politicamente era José de Alencar não um abolicionista, mas um contemporizador. Achava que a escravidão era um mal e que o maior mal fôra começar. Pior mal parecia-lhe a extinção de tal regime pelos abalos que causaria à estrutura econômica do país. Curvava-se ao fato consumado. E entendia que a liberdade súbita dos escravos constituiria, para êstes, não uma solução, mas um problema. Eram estas as idéias que, cêrca de dez anos depois da estréia de *O demônio familiar*, Alencar exprimia em suas cartas políticas ao imperador. Assim, o desfecho da comédia, longe de

(16) Ob. cit., p. 236.



ser 'um grito de revolta contra a escravidão', como quer Artur Mota em seu *José de Alencar*, não constitui senão uma antecipação daquela atitude conformista, ou melhor, reacionária, do homem público ligado ao Partido Conservador" (O.C. — Pág. 33).

Não iremos discutir se a conclusão da peça é "justaposta", nem se *O demônio familiar* é "uma simples comédia de costumes", no sentido de não abrigar outras ambições. Em qualquer destas hipóteses, o presente ensaio não teria nenhuma razão de ser. Mas será exato que a alforria de Pedro encerra uma significação basicamente "reacionária"?

Joaquim Nabuco, na polêmica de 1875, fez acusações semelhantes, relativas não a pontos específicos mas ao teatro alencarino tomado globalmente: "é inútil dizer todo o desgosto que me causa ter de acompanhar o Sr. J. de Alencar neste terreno: êle acha a escravidão poética, eu aborreço tudo o que a lembra" (P.A.N. — Pág. 107). "A escravidão é a atmosfera do seu teatro: os seus personagens respiram nela, e desenvolvem-se com perfeita indiferença nesse meio corrompido. (...) Se a escravidão sai abalada do seu drama [Nabuco refere-se à peça *Mãe*] não é que êle tivesse querido atingir êsse fim, é que se vê como ela avilta a literatura que inspira" (P.A.N. — Pág. 112). Nabuco, em suma, no seu horror à escravidão, tende a excluí-la como assunto literário, ainda que sob pena de não distinguir com rigor o grau de abolicionismo de cada peça. Levado pelo demônio da polêmica, vai além, não só chamando Alencar de "dramaturgo escravagista", o que é manifesta injustiça, como acrescentando que "o seu teatro só abala a escravidão em nosso espírito, não no dêle", modo forçado e malévolo de confessar a eficácia abolicionista das peças incriminadas.

Alencar alegou razões diversas em sua defesa. Lembrou a passagem do tempo, de 1857 a 1875, com a conseqüente evolução do pensamento abolicionista: "Há dezessete anos não se tratava no Brasil de votar a emancipação", "os próprios emancipadores eram escravagistas um, dois, ou três anos antes (...)" (P.A.N. — Pág. 120). Estendeu a toda a nacionalidade as culpas porventura existentes: "A escravidão é um fato de que todos nós brasileiros assumimos a responsabilidade, pois somos cúmplices nela como cidadãos do Império" (P.A.N. — Pág. 119). E voltou a reafirmar o seu ponto de vista em termos inequívocos: "Nem nos meus discursos, nem nos meus escritos aplaudí a escravidão; respeitando-a, como lei do país, manifestei-me sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes por mim assinalada. Continuei como político, a propaganda feita no teatro; e ainda não é tempo de conhecer quem errou" (P.A.N. — Pág. 58-59).

O tempo, ninguém o ignora, decidiu contra a solução "gradualista" (17) de Alencar. Em verdade ele nunca foi um abolicionista como Joaquim Na-

(17) A expressão é de Gregory Rabassa, em *O negro na ficção brasileira*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1965, p. 90.



buco ou Castro Alves (para nos atermos a figuras literárias), na acepção radical, intransigente, ativista, que o vocábulo adquiriu entre os mais jovens da geração que efetivamente realizou a abolição. Mas isto não significa que tenha sido um escravocrata, como se entre os dois extremos não houvesse numerosas posições intermediárias. Podemos duvidar da eficácia dos seus métodos ou da sabedoria da sua visão política, não da honestidade de seus propósitos. Afinal se ele escreveu, antes que outros o fizessem e precedendo de trinta anos a abolição, uma comédia que culmina com um ato de alforria, não é possível negar-lhe a prioridade por ele mesmo reclamada: "Entre as aspirações, que no parlamento e na imprensa começavam, ainda raras, a manifestar-se para a eliminação desse resto de barbárie, a história registrará o tentame de um escritor, que, a exemplo de Aristófanes, de Plauto, de Molière, aplicou-se, quanto lhe permitiam seus modestos recursos, a patentear com o prestígio da cena os perigos e horrores dessa chaga social!" (P.A.N. — Pág. 120).

A atitude de Alencar, liberal e paternalista, é perfeitamente evidenciada pelo tom e pelo enredo de *O demônio familiar*, uma peça sem dúvida abolicionista mas que vê a questão sobretudo pelo lado do senhor. A escravidão é condenada, em primeiro lugar, pelo mal que faz aos patrões, introduzindo em seus lares a mentira, a alcovite, o mexerico, a intriga. Pedro não se limita a malquistar a família, a criar inimizades, a desfazer casamentos projetados. Tem uma influência perniciosa sobre a própria estrutura familiar, ensinando Jorge a enganar os pais, colocando bilhetes amorosos nos bolsos de Carlotinha. Eduardo, que se gaba de tratá-lo "mais como um amigo do que como um escravo" (O.C. — Pág. 100), não lhe perdoa por isso mesmo a "malignidade": "É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses répteis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração" (O.C. — Pág. 101-102).

Raimundo Magalhães Júnior, ao criticar o desenlace da peça, não deixa pois de ter uma parcela de razão. É curioso que se atribua ao Barão de Ramalho um gesto muitíssimo semelhante ao de Eduardo: "Em certa ocasião, um escravo fêz-lhe um furto de uma quantia considerável. Não o castigou, não o advertiu, mesmo à vista do delito; chamou o escravo infiel e disse-lhe: 'Não és meu amigo; não posso continuar a conservar-te no meu serviço; vai-te, retira-te; concedo-te a liberdade'" (18). A alforria, em circunstâncias tais, tem, no pensamento de quem a dá, um nítido sentido punitivo. Mas nunca poderia partir de um espírito realmente escravagista — oxalá todas as punições de escravos fossem de igual teor.

Além do mais, essa primeira versão, digamos assim, é somente uma parte da história. Alencar retifica de duas maneiras o que possa haver nela

(18) Cf. Almeida Nogueira, *Tradições e Reminiscências*, Sexta Série, São Paulo, 1909, p. 90. O Barão de Ramalho foi professor de Alencar, em 1846, na Academia de Direito de São Paulo. Teria o referido episódio inspirado *O demônio familiar*?



de brutal e incompleto: escolhendo para seu protagonista um simples molecote e abandonando o prisma do senhor pelo do escravo.

Pedro é desculpado inicialmente pela idade, por fazer "do amor, da amizade, da reputação, de todos êsses objetos santos, um jôgo de criança": "o único inocente é aquêle que não tem imputação, e que fêz apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade" (*O.C.* — Pág. 135). Machado de Assis mostrou-se particularmente sensível a este aspecto da peça, salientando "a razão da indulgência com que recebemos as intrigas do Figaro fluminense": "Primeiramente, Pedro é o mimo da família, o *enfant gaté*, como diria o viajante [não seria: o viajado?] Azevedo; e nisso pode-se ver desde logo um traço característico da vida brasileira. Colocado em situação intermediária, que não é nem a do filho nem a do escravo, Pedro usa e abusa de tôdas as liberdades que lhe dá a sua posição especial" (19). Prolongando essa observação, embora sem referi-la, Araripe Júnior chega inclusive a concluir que "Pedro não é um produto da escravidão; é um produto da família brasileira; eis o grande engano" (20).

Este cunho infantil, que visa manter a tonalidade lúdica da comédia e aproximar afetivamente do público a personagem principal, é reforçado, entretanto, por todo um arcabouço lógico, que diz respeito apenas à escravidão. O procedimento de Pedro não é explicado totalmente por considerações pessoais, ou de raça, ou mesmo de idade, decorrendo da situação jurídica, econômica e social do escravo. O raciocínio de Eduardo, neste ponto, é a do advogado que Alencar efetivamente era: não havendo liberdade, não pode haver imputabilidade. O único modo de tornar Pedro responsável pelos seus atos, dando-lhe o sentimento da obrigação moral, é conceder-lhe a alforria, restituindo-o à sociedade, "fazendo do autômato um homem" (*O.C.* — Pág. 135).

A liberdade é assim uma arma de dois gumes. Por um lado, cria possibilidade futura de culpa: "ela será a tua punição de hoje em diante porque as tuas faltas recairão unicamente sôbre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações"; por outro, é condição indispensável ao amadurecimento moral do homem: "livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto, e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes" (*O. C.* — Pág. 136).

Eduardo, ao inscrever Pedro na ordem jurídica da nação, nega-se a continuar seu amigo, pelas afrontas que recebeu, mas reconhece que a culpa não é do rapaz: "Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto": "É a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba se passar" (*O.C.* — Pág. 135).

(19) Ob. cit., p. 234.

(20) Araripe Júnior, *Obra Crítica*, Vol. I, Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1958, p. 175.



A alforria, de resto, não é uma conseqüência das últimas e mais graves intrigas de Pedro. Bem antes, Eduardo já revelara a sua intenção:

"Eduardo — Quero solenizar a nossa felicidade, Henriqueta, exercendo um dos mais belos direitos que tem o homem na nossa sociedade.

Henriqueta — Qual?

Eduardo — O direito de dar a liberdade".

(O.C. — Pág. 123)

Algum abolicionista da geração de 88 ponderaria possivelmente que a liberdade, sendo inerente ao homem, não se dá: conquista-se. Alencar é mais senhorial, pensando em termos hierárquicos, de cima para baixo. Talvez seja mesmo verdade que "a escravidão é a atmosfera do seu teatro", mas como fato social, como característica da vida brasileira, não como princípio jurídico ou filosófico. A compreensão do papel representado pela liberdade na formação da personalidade humana e o desejo de unificar moralmente a sociedade, ambos tão fortes em Alencar, fazem que ele chegue, pelo raciocínio, às mesmas conclusões liberais a que outros chegariam, porventura com mais fervor, pelo sentimento. É a falta de vibração humanitária, da santa indignação abolicionista, que Nabuco parece sentir em *O demônio familiar*, não obstante o seu conteúdo tão marcadamente anti-escravagista (21).

Compreendemos melhor agora o funcionamento da peça. Fígaro, em *O barbeiro de Sevilha*, é a mola da ação: tudo acontece por seu intermédio. Ele tem parte preponderante nas maquinações contra o Dr. Bartolo e no casamento de Conde de Almaviva com Rosina. Já Pedro só consegue obscurecer o que estava claro. O verdadeiro "meneur du jeu" é Eduardo, não ao fazer mas ao desfazer as intrigas e calúnias do escravo. Pode-se mesmo dizer que a peça termina como começara, pelos dois namoros, de Henriqueta e Eduardo, de Carlotinha e Alfredo. Não havendo obstáculo real ao amor — oposição dos pais, desentendimentos profundos entre os namorados — o entrecho não passa de uma série de mal-entendidos facilmente desmanchados ao final. Pedro não é Fígaro, portanto; poderia até ser considerado o anti-Fígaro, o Fígaro desastrado, por atrapalhar o amor e retardar a marcha normal dos acontecimentos.

A sua alforria assume, dessa forma, embora involuntariamente, as feições de um símbolo. A personagem do escravo, do criado ridículo e engraçado, já cumprira a sua missão histórica no teatro ocidental. Importava proceder como Alencar: não mais encará-lo como um fantoche gerado para o exclusivo divertimento dos patrões, libertá-lo da sua condição servil, "fazendo do autômato um homem". Se há condescendência com a escravidão na trama da

(21) Também pelo teor abolicionista da peça pronunciaram-se dois críticos, dos que mais longa e lucidamente analisaram *O demônio familiar*: Raymond S. Sayers, *O negro na literatura brasileira*, Rio de Janeiro, 1958, pp. 273-280; e Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, 1962, pp. 90-106.



peça, não o há, de modo algum, no seu desfecho, quando Pedro deixa de ser comicamente irresponsável e a sociedade admite a sua parte de culpa, pelas instituições deformadoras do homem. Somando-se prós e contras, *O demônio familiar* está muito longe de ser uma peça reacionária.

## IX

Pedro e Eduardo são as duas forças em confronto na peça: o menino e o homem; o escravo e o senhor; o analfabeto e o doutor; o protagonista cômico, encarregado do pitoresco, e o protagonista sério, incumbido do pensamento.

Eduardo pouco existe como pessoa: a função dramática absorve-o quase por completo. Joaquim Nabuco, hábil advogado do diabo, acusou-o de ser "um pregador que a propósito de tudo faz um sermão de quaresma" (*P.A.N.* — Pág. 107). É certo — mas o defeito talvez seja menos dele que das convenções do teatro realista. Théophile Gautier, criticando em 1857 essa mesma *Question d'argent* tão admirada por Alencar, chama o seu herói, com uma ponta de malícia, de "René le Raisonneur, ou plutôt le raisonnable" (22). Ambos os qualificativos, intraduzíveis literalmente em português, aplicam-se com perfeição a Eduardo: "raisonnable" — antiromântico — ele o é pela ponderação burguesa; "raisonneur", por ser o portavoz do autor e da sociedade. "A razão social encarnada em um homem" (*O.C.* — Pág. 927) — eis como Alencar define Meneses, o "raisonneur" de *As asas de um anjo*. Como se vê, trata-se de uma tipologia muito mais literária do que psicológica, explicando-se não por peculiaridades individuais mas pela necessidade que o teatro de tese sentia de explicitar perante o público os seus conceitos e preconceitos morais. Alguém tinha de extrair sem ambiguidades a moral da fábula.

A única inovação de *O demônio familiar* é conter dois "raisonneurs": Alfredo secunda discretamente Eduardo em sua oposição nacionalista a Azevedo, de acordo com a técnica habitual de Alencar, de reforçar dramaticamente os pontos que deseja pôr em relevo. O próprio enredo, neste sentido, repete-se. A trajetória do namoro dos dois pares é idêntica (tranquilidade inicial, intriga de Pedro, com a utilização de cartas ou versos trocados, silêncio magoado de ambas as partes), apenas com uma defasagem no tempo, para conferir variedade e movimento à peça: quando Carlotinha começa a se afastar de Alfredo, Henriqueta e Eduardo já se reconciliaram — e assim por diante. As duas moças chegam inclusive a perceber a similitude de situações, cotejando as suas experiências:

(22) Théophile Gautier, *Les maitres du théâtre français*, Payot, Paris, 1929, p. 365.



"*Carlottinha* — Oh! É cruel! Tu sofrias (23) como estou sofrendo, Henriqueta?

*Henriqueta* — Tu sofres há alguns instantes, eu sofri dois meses. E era o desprezo!

*Carlottinha* — E isto o que é?"

(*O.C.* — Pág. 130)

O enredo destaca a influência perniciosa de Pedro através de duas ações dramáticas consecutivas: a primeira, revelada somente em sua fase final, quando a intriga já fora feita e já produzira os seus efeitos, serve de preparação à segunda, desenvolvida de princípio a fim diante dos olhos prevenidos do público.

Se Eduardo limita-se de modo geral a encarnar as teses, puxando a peça para o abstrato, Pedro será, em larga medida, o elemento contrário, não só de fantasia, de espontaneidade, mas também de realismo, de descrição de costumes. Eis um quadro que ele projeta, entre dezenas de outros, com o vigor de sua imaginação: "Meio dia, nãhã vai passear na rua do Ouvidor, no braço do marido. Chapêuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tundá arrastando só! Assim, môça bonita! Quebrando debaixo da seda, e a saia fazendo xô, xô, xô! Môço, rapaz deputado, tudo na casa do Desmarais de luneta na mão: 'Oh! Que paixão!...' O outro já: 'V. Exa. passa bem?' e aquêlê homem que escreve no jornal tomando notas para meter nãhã no folhetim" (*O.C.* — Pág. 86). Nabuco, com a clarividência da animosidade, observa que o folhetinista em questão "era provavelmente o Sr. J. de Alencar, que à maneira dos grandes pintores retrata-se sempre em suas obras" (*P.A.N.* — Pág. 105). Mas deixa escapar o principal: o cronista, que Alencar havia sido, está também presente na peça de outra forma, por intermédio da tagarelice de Pedro. É ele que introduz no contexto familiar as referências ao exterior, extendendo o campo de observação à rua, à ópera, ao teatro, aos bailes, citando nomes de modistas e logistas famosos, fazendo o balanço da vida cotidiana. É quem nos informa como se vestem os rapazes: "chapéu branco de castor, dêstes de aba revirada; chapéu fino; custa caro! Sobrecasaca assim meio recortada que tem um nome francês; calça justinha na perna; bota do Dias; bengalhinha dêsse bicho, que se chama *unicorne*" (*O.C.* — Pág. 85); como são as noitadas de gala. "De noite, baile de estrondo, como baile do Sr. Barão de Mereti; linha de carro na porta, até no fim da rua, e torce na outra; ministro, deputado, senador, homem do paço, só de farda bordada, com pão-de-rala no peito. Môça como formiga! Mas nãhã pisa tudo: brilhante reluzindo na testa como fãisca, leque abanando, vestido cheio de renda" (*O.C.* — Pág. 81); de que modo se apresentam as casas de moda: "Tem homem de pau vestido de casaca, com barba no queixo, em pé na porta da loja, e môça rodando como corrupio na vidraça de cabelerei-

(23) Na edição Agullar está, por engano, «sofrerias», o que não faz sentido.



ro" (*O.C.* — Pág. 109); quais são as relações entre os corpos e as roupas femininas: "Vestido vem acolchoado da casa Bragaldi; algodão aqui, algodão aqui! Cinturinha faz suar rapariga dela; uma apertada de lá, outra apertada de cá..." (*O.C.* — Pág. 116); qual era o ritual do namoro: "Quando nhônô tiver luneta, prende no canto do olho, e deita para a môça. Ela começa logo a se remexer e a ficar côr de pimentinha malagueta. Então rapaz fino volta as costas, assim como quem não faz caso; a môça só espiando êle. Daí a pouco, fogo, luneta segunda vez; ela volta a cara para o outro lado, mas está vendo tudo! Nhônô deixa passar um momento, fogo, luneta terceira vez; aí môça não resiste mais, cai por força, com o ôlho requebrado só, namôro está ferrado" (*O.C.* — Pág. 127).

Se Eduardo é o cérebro, Pedro parece ser os olhos e os ouvidos de Alencar. Equilibra-se assim a disciplina da peça de tese, tendente ao esquematismo, à organização rigorosa da matéria dramática, com a liberdade, o informalismo, a notação "d'après nature" da comédia de costumes, segundo o modelo sugerido por Alencar, ao comentar *As asas de um anjo*: "E entretanto é esta a ação de minha comédia; são aquelas as teses que me propuz desenvolver no meio de um quadro de costumes; não há aí uma só personagem que não represente uma idéia social, que não tenha uma missão moralizadora" (*O.C.* — Pág. 926). Nessas poucas linhas consigna-se o fundamental da poética de *O demônio familiar*: a ambição de fundir a defesa de teses com o quadro de costumes; as personagens concebidas como encarnações sociais; e a função moralizante do teatro.

Será sempre possível, nesse tipo de peça, apontar as contradições que explodem entre as exigências da naturalidade e as da moralidade, entre a autonomia das personagens e o imperialismo do autor. Mas esta tensão entre o que é e o que deveria ser, entre o real e o ideal, constitui a própria essência do "daguerreótipo moral" sonhado por Dumas Filho e José de Alencar.

## X

O classicismo forneceu a *O demônio familiar* a configuração geral do enredo e das personagens. A parte proporcionada pelo realismo é bem maior, incluindo não só o teatro concebido como reflexão moral sobre a sociedade mas também a técnica do "raisonneur". Nem uma coisa nem outra eram na verdade invenções absolutas mas ambas chegam ao apogeu na década de 1850-60. Para apreender o significado de uma peça realista não é necessário interpretar a ação ou ler nas entrelinhas: basta citar as personagens, todas elas bem falantes, conscientes ao extremo das idéias de que são portadoras.

E a contribuição do romantismo? À primeira vista, nenhuma. Alencar nunca toma a estética romântica como ponto de referência para as suas elaborações teóricas, nem cita autores teatrais imediatamente anteriores a Du-



mas Filho. A sua posição, nesses anos cruciais de emergência do *Ginásio dramático* como foco de irradiação da escola realista, deveria estar muito próxima a que Machado de Assis, aos vinte anos de idade, expressava em 1859: "É um livro para escrever, e eu lembro aqui a qualquer pena em disponibilidade, as *noite do Ginásio*. / Em sua vida laboriosa êle nos tem dado horas aprazíveis, acontecimentos notáveis para a arte. Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte que invadia a esfera social" (24). Em outra crônica, o jovem crítico teatral voltava ao "querido Ginásio", para fazer a sua profissão de fê: "*O asno morto* pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertença a esta última por mais sensata, mais natural e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora" (25).

Alencar nunca dá a sua adesão em termos tão explícitos: o máximo que faz é referir-se aos "horrores da escola romântica" e às "verdades do que chamam escola realista" (*O.C.* — Pág. 931), como sempre aprovando o conteúdo mas rejeitando a denominação de realismo. Acompanha, entretanto, com enorme carinho, nas crônicas de *Ao correr da pena*, os primeiros passos do *Ginásio Dramático*, colocando-o "sob a proteção de minhas amáveis leitoras" (*O.C.* — Pág. 783), chamando-o "do vosso pequeno teatro, do vosso protegido, minhas belas leitoras" (*O.C.* — Pág. 820). E quando a nova companhia monta *O demônio familiar*, ressalta a modernidade do seu repertório: "Esse teatro, que soube merecer as simpatias do público, é dirigido por um empresário que não sendo artista, tem contudo êsse tato e discernimento necessário para a escolha das peças de um repertório, e para a sua *positura cênica*. As vêzes é obrigado a transigir com o gosto da época; mas conhece-se que a sua tendência é introduzir nesta Côrte a verdadeira escola moderna" (*O.C.* — Pág. 431).

O teatro brasileiro acompanhava com invulgar atenção, nesse momento, o que ocorria em Paris: o próprio nome *Ginásio Dramático* era tradução literal de *Gymnase-Dramatique*, palco de vários dos maiores êxitos de Dumas Filho, entre os quais *La question d'argent*. Os escritores mais jovens, como Alencar e Machado de Assis, discerniam sem dificuldade que 30 anos não haviam passado inutilmente sobre 1830.

Por que, nesse caso, essa impressão vaga, mal formulada, mas fortíssima, de que *O demônio familiar*, apesar de tudo, também participa de alguma forma do romantismo? Talvez seja mais uma questão de atmosfera, de impregnação social, que está um pouco em tudo, nos costumes, nas modas, na linguagem, do que de métodos ou objetivos literários precisos.

O realismo, escola de transição, nascida historicamente para ser ultrapassada, teria de ficar como uma ponte entre o romantismo e o naturalismo.

(24) Ob. cit., p. 46.

(25) Ob. cit., pp. 23 e 30.



Do primeiro herdou, sem o saber, a tendência idealizadora, embora idealize o homem em suas relações com a sociedade de maneira própria, inconfundível; ao segundo, impele-o a aspiração de aproximar-se tanto quanto possível da realidade, fim que não alcança em virtude de suas preocupações moralizantes. É bem provável que os autores realistas vissem em suas peças de preferência os lados inovadores, antiromânticos; nós, com o recuo do tempo, propendemos freqüentemente a enxergar o contrário.

O naturalismo é o principal responsável por essa inversão de perspectiva. Zola, escrevendo a vinte anos de distância de *La question d'argent*, entre 1876 e 1880, já não tem, como crítico teatral, senão palavras duras para Dumas Filho: "Il ne peut inventer une figure, sans tout de suite en faire un type général. La thèse arrive aussitôt. Il argumente et il prêche". "Il paraît croire que la vie est un théorème que l'on formule par A plus B". "Le plus souvent, il se perd dans des problèmes sociaux, au lieu de s'attaquer droit à l'humanité". "Au demeurant, c'est nous autres, les naturalistes, qui sommes les seuls moralistes, parce que nous sommes les seuls respectueux de la vérité" (26).

A crítica abrange igualmente as personagens de Augier, Feuillet, Sardou, considerando-as "faiseurs de sermons, abstracteurs de quintessence morale, professeurs de beaux sentiments": "la formule veut que la question d'argent désespère les amoureux délicats". "J'ai dit un jour que nôtre théâtre se mourait d'une indigestion morale. Rien de plus juste. Nos pièces sont petites, parce qu'au lieu d'être humaines, elles ont la prétention d'être honnêtes" (27).

Em suma, o que Zola condenava no teatro de tese, não o classificando de realismo, denominação ilustre reservada aos mestres do romance como Balzac, era paradoxalmente a falta de realidade, o temor de retratar o homem em toda a sua impureza. A história iria logo dar-lhe razão. Peças como *Les corbeaux* (1882) e *La parisienne* (1885), de Henri Becque, denunciando com ironia ácida a influência do dinheiro sobre o casamento e a corrupção da família burguesa, não tardariam a tornar róseas, em retrospecto, todas as supostas ousadias de Dumas Filho.

No Brasil, por motivos que não vêm ao caso mencionar, esse processo não se realizou no teatro. São os romances de Aluísio de Azevedo, em última análise, ou mesmo do Machado de Assis da maturidade, que, com o seu pessimismo, remetem ao passado o teatro de Alencar, revelando o que ainda há nele de piegas, de sentimental — ou seja, de romântico, na versão um tanto pálida que veio a prevalecer no Brasil.

(26) Emile Zola, *Nos auteurs dramatiques*, G. Charpentier Éditeur, Paris, 1890, pp. 120, 177, 154 e 170.

(27) Emile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Eugène Fasquelle Éditeur, Paris, 1923, pp. 44 e 45.



## XI

Numa das últimas réplicas, Alencar desvenda finalmente o sentido do título da peça, justificando-o: "Os antigos acreditavam que toda casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença: temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quanta vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das afeições da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica, e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jôgo de criança" (*O.C.* — Pág. 135).

Pela segunda vez a peça inscreve-se numa tradição romana — a primeira havia sido por intermédio dos escravos da comédia latina, modelo longínquo do Figaro infantil e de pele negra imaginado por Alencar. Mas a longa viagem de Roma até o Brasil, consumindo mais de vinte séculos, não se fez sem incidentes e metamorfoses. O demônio romano, como sabemos, era simplesmente o gênio do lar, o espírito protetor da família. Com o cristianismo, sofre a sua primeira transformação, recebendo uma carga de malignidade ao associar-se com o Diabo. Nesta inesperada versão nacional, ele é mais pueril do que demoníaco, mais malicioso do que maldoso, mais semelhante a Puck do que a Lúcifer. Para qualificá-lo é necessário recorrer ao vocabulário doméstico, como faz Carlotinha: "Ora, senhor! Já se viu que capetinha!" (*O.C.* — Pág. 87). A divindade latina abraçou-se de vez, tomou uma feição caseira, carinhosa, sublinhada pelo diminutivo. Se é o escravo, é também o menino endiabrado, endemoninhado, que os mais velhos secretamente acocam e admiram, produto da libérrima educação nacional. Ao seu contato, as fontes européias se desfiguram, amoldando-se ao clima americano. *O barbeiro de Sevilha*, por exemplo, passa a ser a história do "casamento de sinhá Rosinha com nhônô Lindório" (*O.C.* — Pág. 100). Quem reconheceria, nesses trajes de Debret, os heróis de Beaumarchais e Rossini?

Alencar, entretanto, assumiu as funções tutelares abandonadas pelo demônio familiar. Todas as teses da sua comédia reduzem-se afinal a uma só: a defesa da família. A defesa da família contra o casamento por interesse; contra a "paixão cega" do romantismo; contra a sofisticação estrangeira, desvirtuadora do caráter nacional; contra o perigo de corrupção interna representada pela escravatura; e contra a ameaça velada, aludida apenas nas entrelinhas, dos amores fáceis e venais. Nesse sentido, a peça, a segunda escrita por Alencar mas a primeira a empenhá-lo a fundo, depois do exercício leve de *Verso e reverso*, prenuncia e contém em germe quase todas as que ele produziria a seguir, praticamente de um só fôlego, em alguns anos de intensa paixão pelo teatro: *O crédito* e *O que é o casamento?*



(abordando as relações entre o dinheiro e o amor, entre marido e mulher); *Mãe* (a escravidão); *As asas de um anjo* e *Expição* (a prostituição). Somente *O jesuíta*, de 1875, drama histórico traçado em linhas românticas convencionais, escaparia, pela data e pelo assunto, a este ciclo gerado pelo impacto do teatro realista francês.

Voltamos assim, para encerrar, ao nosso tema do início — e de sempre. O ponto de partida de Alencar é a Europa. É de lá que ele recebe a inspiração primeira, os instrumentos de trabalho, a forma e parte do conteúdo teatral. Mas o ponto de chegada é o Brasil. Disfarçado em comédia, *O demônio familiar* é, na verdade, uma longa reflexão sobre a sociedade brasileira, com o fim de eliminar-lhe as contradições, de unificá-la socialmente e moralmente.

Esse abasileiramento reflete-se inclusive nos imponderáveis, num certo adoçamento geral de todas as linhas. O enredo de Dumas Filho e Augier, incisivo, cheio de surpresas e golpes de efeito, perde a sua urgência, o seu ritmo, não obstante as astúcias do dramaturgo nacional para prolongar a expectativa, retardando ou interrompendo as explicações capitais. As personagens, sobretudo as femininas, adquirem uma suavidade que chega a prejudicar-lhes o relevo teatral. Até a escravidão, até as intrigas de Pedro, abrandam-se pela ação mediadora de Carlotinha, como nota Alencar: "o fato grave que podia decidir dos destinos de uma família, torna-se um brinco infantil, travessura de moleque, animada pela bondade da môça" (P.A.N. — Pág. 124). A peça de tese, a comédia de costumes, resvala às vezes para o romance de mocinha, dedicado porventura às "belas leitoras" em cujas mãos colocara Alencar o destino do *Ginásio Dramático*.

Essa ternura, essa sensibilidade à flor da pele, esse dengo mais próximo do romantismo que do realismo, de *A moreninha* que de *La question d'argent*, é o traço mais entranhadamente nacional de *O demônio familiar* — ensaio de exorcismo dramático não apenas de um mas de todos os demônios que, aos olhos de José de Alencar, adejavam ameaçadoramente sobre a plácida família patriarcal brasileira.