

“DEMÔNIO” OU “POBRE PRETO”?: A ESCRAVIDÃO EM *O DEMÔNIO FAMILIAR*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *OS DOIS OU O INGLÊS MAQUINISTA*, DE MARTINS PENA

“*DEMON*” OR “*POOR BLACK MAN*”?: *SLAVERY* IN *O DEMÔNIO FAMILIAR*, BY JOSÉ DE ALENCAR, AND *OS DOIS OU O INGLÊS MAQUINISTA*, BY MARTINS PENA

Julia Raiz do Nascimento¹

RESUMO: Este trabalho pretende estabelecer uma comparação entre os textos dramáticos *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, e *Os dois ou o inglês maquinista* (1871) de Martins Pena no que concerne ao tratamento dispensado à temática da escravidão. A pesquisa tem como norte teórico dois importantes textos sobre a temática escritos no final do século XIX: *O abolicionismo* (1883), de Joaquim Nabuco, e *Cartas a favor da escravidão* (1867-68), de José de Alencar.

Palavras-chave: escravidão; Martins Pena; José de Alencar.

ABSTRACT: This work aims at comparing the plays *The familiar demon* (1857), by José de Alencar, and *Both or the english machinist* (1871), by Martins Pena, regarding the way both of them approach the topic of slavery. The theoretical assumptions are taken from two important texts on the subject written in the late nineteenth century *The abolitionism* (1883), by Joaquim Nabuco, and *Letters in favor of slavery* (1867-68) by José de Alencar.

Keywords: slavery; Martins Pena; José de Alencar.

Este artigo pretende analisar o tratamento dispensado à temática da escravidão nas peças *Os dois ou o inglês maquinista* (1871) de Martins Pena, e *O demônio familiar* (1857) de José de Alencar. O trabalho pretende pensar como essa temática tão discutida por textos sociológicos da época se mostra literariamente em textos

¹ Mestranda em Letras, UFPR.

dramáticos. O foco é, portanto, pensar o fazer literário como estratégia de manipulação artística que reflete, a partir de escolhas formais, discursos ideológicos. É preciso ressaltar que mesmo sendo publicado apenas em 1871, após a morte de Pena, *Os dois ou o inglês maquinista* é um texto escrito em meados dos anos 40, o que ressalta a maneira vanguardista com que o tema é tratado.

Resumiremos, primeiramente, *O demônio familiar* para facilitar o exercício comparativo. A peça de Alencar tem como mote o plano engenhado por Pedro, o escravo, para que seu patrão, Eduardo, se case com uma pretendente abastada. O objetivo do escravo é se tornar cocheiro para melhorar seu *status* social. Para tanto, entrega as cartas de amor, escritas pelo patrão e endereçadas à amada Henriqueta, para uma senhora com grandes posses e interesse amoroso por Eduardo. Henriqueta, que pensa ser ignorada pelo amado, torna-se noiva do rico Azevedo para assim poder quitar as dívidas de seu pai. O arranjo causa muita confusão, até que é descoberto por Eduardo, o qual decide punir o escravo dando-lhe uma carta de alforria. A punição de Pedro é a liberdade, o que — segundo seu senhor — é maléfica para um indivíduo que não está preparado para assumir responsabilidade por seus atos.

A primeira cena expõe a preguiça e desobediência do escravo que se recusa a arrumar o gabinete de estudo de Eduardo. Cria-se, a partir dessa primeira informação, uma forte oposição entre o escravo e o senhor. O gabinete de estudo serve para relacionar o personagem do patrão aos estudos e à leitura. É o lugar mais frequentado por ele — sendo inclusive um cômodo independente, que tem sua própria saída para a rua. O patrão é, sem dúvida, um homem superior, estudado, racional. Em *O demônio familiar*, Eduardo é a representação perfeita do “homem civilizado”.

Por outro lado, a desordem do gabinete é responsabilidade exclusiva de Pedro. O escravo é preguiçoso, vagabundo e desobediente. A continuação na cena II confirma a falta de moral de Pedro e se destaca por apresentá-lo como um moleque, quase uma criança. É verdade que a peça não explicita a idade exata do escravo, mas a sua

infantilização percorre todo o texto em passagens como: “EDUARDO – Ah! O senhor *ainda* brinca com soldados de chumbo...” (ALENCAR, s/d, p. 5, grifo nosso).

O caráter do homem (Eduardo) e do quase-homem (Pedro) está pintado e se mantém coerente ao longo de toda a peça. Observa-se que um senso de moral inabalável paira sobre todos os personagens de *O demônio familiar* menos sobre o escravo. Na cena II é possível destacar termos e expressões que situam os dois personagens em opostos:

- 1) Pedro: moleque, brejeiro, azougue, insuportável, vadio, atrevido, capetinha, falador;
- 2) Eduardo: senhor, mano, apreciador de teatro lírico, vida ocupada, poucos divertimentos, pouco tempo para distrações.

Fica claro que a posição de Eduardo como senhor de escravo não macula a sua imagem de modelo masculino, mesmo numa época em que o abolicionismo é tão comentado nos círculos sociais e o tráfico de escravos proibido por lei desde 1831. Da mesma forma, fica óbvio quem é o demônio ao qual o título se refere a partir de uma oposição maniqueísta entre o branco senhor e o negro escravo. Pedro, o demônio, é o responsável pela confusão criada no seio familiar. É dele a culpa por Eduardo quase perder sua amada Henriqueta.

Os dois ou o inglês maquinista, por sua vez, trata da história de amor entre o funcionário público Felício e sua rica prima Mariquinha. Dois pretendentes atrapalham o casal: Gainer, o inventor inglês, e Negreiro, o traficante de escravos. Felício, entretanto, empreende um plano para colocar os dois pretendentes um contra o outro. Porém, é apenas a volta de seu tio Alberto, prisioneiro de guerra que todos pensavam estar morto, que consegue afastar de vez o vilão Negreiro e garantir o casamento do casal apaixonado. Por mais que o texto não contemple personagens protagonistas escravos, a temática da escravidão perpassa por toda a ação, como tentaremos mostrar nesta análise.

Na peça de Martins Pena, a construção do antagonista principal, Negreiro, relaciona-se intimamente com seu envolvimento com o tráfico ilegal de escravos. Por ter o nome reduzido à sua atividade profissional, Negreiro é o símbolo do escravagista: “FELÍCIO — Se ele te amasse, ser-me-ia mais fácil afastá-lo de ti; porém ele ama o seu dote, e *desta qualidade de gente* arrancar um vintém é o mesmo que arrancar a alma do corpo... Mas não importa” (PENA, s/d, p. 5, grifo nosso).

Negreiro não só representa um impedimento ao amor do casal apaixonado, Felício e Mariquinha, mas personifica o escravagista, “esta qualidade de gente”, que coloca o dinheiro como prioridade mor a ponto de insistir numa atividade já ilegal na época: o tráfico de escravos. Observa-se, prontamente, que o tratamento dado à temática é mais complexo se comparado à peça de Alencar, pois não se restringe à representação do indivíduo escravo, mas de todo o sistema político-social que o engendra. O que chama atenção é que a escravidão em *Os dois ou o inglês maquinista* apresenta-se relacionada ao profundo enfraquecimento do Estado, já que alimenta e é alimentada por três elementos principais:

- 1) Corrupção das leis: “NEGREIRO — Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante cargação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!” (PENA, s/d, p. 4);
- 2) Escusas relações de favorecimento: “CLEMÊNCIA — Recebi, sim [o meia-cara]. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida” (PENA, s/d, p. 4);
- 3) Ausência de poder punitivo e/ou fiscalizador: “NEGREIRO — Quê? Denunciar-me, aquele patife? Velhaco mor! Oh, não que eu me importe

com a denúncia ao juiz de paz; com este eu cá me entendo; mas é patifaria, desaforo!” (PENA, s/d, p. 25).

O Estado — personificado pelas “autoridades tão condescendentes”, pelo desembargador, deputado, ministro e juiz corruptos — representa apenas os interesses da elite escravagista. Poder econômico e político andam lado a lado e *Os dois ou o inglês maquinista* anuncia esse enlace sórdido. Ao construir um antagonista escravagista, a peça não se ausenta de juízo moral, denunciando a parcela de responsabilidade do Estado na questão. Sob a mesma perspectiva, Joaquim Nabuco, em *O abolicionismo* (1883), defende que “O abolicionismo é um protesto contra essa triste expectativa, contra o expediente de entregar à morte a solução de um problema que não é só de justiça e consciência moral, mas também de *previdência política*” (NABUCO, 2000, p. 4, grifo nosso). O texto dramático consegue representar, formalmente, o enfraquecimento do Estado diante de um sistema de troca de favores, no qual os escravos são moedas de troca.

Quando Negreiro oferece de presente um meia-cara, “moleque de tanga e carapuça encarnada” (PENA, s/d, p. 24), e Clemência, mãe de Mariquinha, examinando-o diz: “Está gordinho... bons dentes...” (p. 24) e logo em seguida: “Ah! Fico-lhe muito *obrigada*.” (p. 24, grifo nosso), ela realmente se sentirá *obrigada* a devolver o favor. E o favor em questão é casar Mariquinha com Negreiro, isto é, a filha também é tratada como mercadoria na “transação”. Nesse sistema de troca de favores, não só os escravos são moedas de troca, mas também as mulheres. De fato, Negreiro representa o que pode haver de mais torpe num pretendente: é desonesto, rude, insensível ao amor e à arte, seu lema é “primeiro o meu dinheiro” (p. 29).

Num Brasil formado por uma elite rural escravagista e um Estado pouco interessado no bem-estar do povo, as classes do trabalhador público pobre e do trabalhador livre lutam pela sobrevivência. É dessa necessidade que surge a inteligência malandra de Felício, já que pretende, com ardil, lutar pelo amor

verdadeiro que sente pela prima. Essa vontade de se casar com a prima leva Felício a criar diversas intrigas que colocarão Negreiro e Gainer, *os dois* pretendentes ao dote de Mariquinha, em contenda. O ativo Felício não se parece em nada com o ponderado Eduardo de *O demônio familiar*. O último, apesar de amar a vizinha Henriqueta, acredita mais na sensatez do que nas febres das paixões: “Nessa luta da paixão cega todos os meios são bons: o afeto puro muitas vezes degenera em desejo insensato e recorre a esses ardis de quem um homem calmo se envergonharia” (ALENCAR, s/d, p. 51). Da comparação entre o mocinho de *Os dois ou o inglês maquinista*, Felício, e o de *O demônio familiar*, Eduardo, destacamos a idealização do senhor de escravos. Diferente do que acontece com o vilão Negreiro, o envolvimento com a escravidão não torna Eduardo menos honrado.

Inclusive, Eduardo pode ser considerado um *raisonneur*, já que suas falas são marcadas por um forte tom de racionalidade e moralismo, como se observa em longas passagens em que o protagonista apresenta sua opinião sobre os valores morais da atualidade: “(...) Ouve, Azevedo. Estou convencido que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. (...) Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem-estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave. O serão da família desapareceu.” (ALENCAR, s/d, p. 20).

Afirmar que Eduardo é um *raisonneur* pressupõe dizer que seu posicionamento discursivo se aproxima do posicionamento do próprio Alencar. As falas do personagem parecem reproduzir um discurso exterior à obra literária, como se servissem unicamente para expor a opinião do próprio autor. A presença do *raisonneur*, que precisa tudo explicar e racionalizar, imprime uma velocidade mais lenta aos diálogos, além de conferir ao conteúdo dos enunciados uma importância maior do que a condição de enunciação. A lógica é que nenhuma preocupação estética deve se sobrepôr ao conteúdo dos enunciados, uma vez que o objetivo maior é a

educação moral das plateias, a partir de um discurso claro e objetivo. Torna-se possível, assim, uma prática moralizante típica das “altas comédias”, defendidas por Alencar como a “verdadeira comédia” (ALENCAR, 2001, p. 470).

Já que Alencar almeja uma linguagem objetiva e clara, em *O demônio familiar*, ao contrário do que acontece em *Os dois ou o inglês maquinista*, não existem interrupções na fala ou sobreposição de vozes, o que apaga a naturalidade dos diálogos. Nessa lógica, até a escolha do título deve ser justificada: “EDUARDO — Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam...” (ALENCAR, s/d, p. 84). Essa explicação reafirma o que está claro para o leitor desde o começo do texto: o escravo é a entidade demoníaca responsável por atrapalhar a sossegada vida familiar.

A lentidão imprimida à peça pelas longas falas de Eduardo é compensada pela agilidade e criatividade da linguagem de Pedro. As falas do escravo são mais artísticas, no sentido de brincarem com a linguagem metafórica e terem intenso poder de persuasão. Observemos a gradação temporal criada na passagem:

“PEDRO – (...) *Meio-dia*, nhãnhã vai passear na Rua do Ouvidor, no braço do marido. Chapeuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tundá arrastando só! Assim, moça bonita! (...) *Quando é de tarde*, carro na porta; parelha de cavalos brancos, fogosos; Pedro na boléia, direitinho, de chapéu de lado, só tenteando as rédeas, (...) *De noite*, baile de estrondo, como baile do Sr. Barão de Meiriti (...)” (ALENCAR, s/d, p. 10, grifo nosso).

Na passagem, Pedro tenta convencer Carlotinha de como sua vida seria divertida *dia, tarde e noite* se se casasse com um pretendente rico. Da mesma forma, as imagens metafóricas nesta outra passagem: “Moça como formiga! Mas nhãnhã pisa tudo; brilhante reluzindo na testa como fâisca, leque abanando, vestido cheio de renda. Tudo caído só, com o olho de jacaré assim. E nhãnhã sem fazer caso” (ALENCAR, s/d, p. 10) criam um universo cheio de atrativos para a jovem.

Por causa desses artifícios linguísticos, é possível que o leitor de hoje construa um juízo de valor positivo em relação ao personagem. Contudo, no texto, a linguagem imprime a Pedro e, por consequência, à figura do escravo, uma esperteza que pouco tem a ver com a inteligência madura de Eduardo, por se manifestar a partir de uma sagacidade intuitiva e malandra. Além de uma sensualidade infrene, expressa pela aptidão pela música e dança, que seriam inatas à negritude: “PEDRO — Pedro sabe tudo! Daí a pouco a música, vom, vom, tra-ra-lá, tra-ra-lá-ta; vem ministro, toma nhãnhã para dançar contradança; e nhãnhã só requebrando o corpo! (Arremeda a contradança)” (ALENCAR, s/d, p. 10).

Difícil não aproximar a fala do escravo ao que Alencar defende, em *Cartas a favor da escravidão* (1867-68), como a matéria do discurso abolicionista: “palavras ocas e sonoras, soalhas do pandeiro, que a fama, sedutora boêmia, tange com requebros lascivos, insultando a castidade do homem sisudo. Quem pensara que vossa alma sóbria se havia de render à vulgar tentação?” (ALENCAR, 2008, p. 57). Um vocabulário que aponta claramente para a transgressão demoníaca e sensual da palavra: sedutora; requebros; lascivos; castidade; vulgar; tentação.

Em contrapartida, o conhecimento erudito de Eduardo é reconhecido pelo escravo como indicador de seu *status* social. Já que a linguagem se estabelece como instrumento de poder, fica escuso de uma língua, e conseqüentemente, de uma literatura que se pretende nobre, o tipo de registro informal e musicado, a menos que vinculado pela boca de um homem inferior: o escravo. Portanto, a linguagem do escravo não é, em *O demônio familiar*, marca de originalidade; por outro lado representa uma consciência que ainda não alcançou a maturidade e, por isso, não consegue se expressar como o faz Eduardo. Pedro talvez não seja um personagem que mereça o desprezo do leitor/público da época, mas com certeza merece sua compaixão por ser, afinal, uma criatura inferior.

Diferentemente da peça de Alencar, em *Os dois ou o inglês maquinista* todos estão inteirados do poder manipulador do discurso. A ironia e a intriga não são, portanto, recursos empregados somente pelo escravo como símbolo da sua maledicência. Quando, por exemplo, Clemência, depois da agitada visita da comadre e família, diz: “CLEMÊNCIA - Viste a Cecília como vinha? Não sei aquela comadre aonde quer ir parar. Tanto luxo e o marido ganha tão pouco! São milagres que *estas gentes* sabem fazer” (PENA, s/d, p. 23, grifo nosso), fica latente o tom caluniador e distanciador com que trata a comadre de quem outrora se despedia com beijos e abraços. Percebe-se que o conflito em *Os dois ou o inglês maquinista* está instaurado nos diálogos dentro do seio familiar, mascarado pela suposta civilidade dos personagens. Contudo, em *O demônio familiar* o conflito é absolutamente exterior à célula familiar. Ele é construído, principalmente, pelas ações do escravo, que mora com a família, mas não é elemento constituinte desta.

É, portanto, óbvia a referência ao escravo-demônio, aquele que seduz com as palavras (como a serpente no paraíso). Aquele que mesmo fazendo parte da perfeita criação divina (já que mora na casa de Eduardo) trai o Senhor (Deus/Eduardo) e é expulso do paraíso (como de fato acontece no final da peça). Portanto, a oposição do senhor e do escravo não é apenas social e moral, é também de ordem teológica. Eduardo é o portador da luz, da razão que deve iluminar as trevas de Pedro. O texto defende, desta forma, que o homem branco tem a missão de civilizar o negro escravo. Toda a negatividade conferida ao sistema escravagista em *Os dois ou o inglês maquinista* é em *O demônio familiar* responsabilidade do indivíduo escravo. Pedro é a serpente. É a maçã podre.

Defende-se que, apesar das qualidades da peça de Alencar, muito mais complexa é a apropriação do tema escravidão como elemento constituinte da realidade brasileira, assim como realizado em *Os dois ou o inglês maquinista*. A peça de Pena não reduz a escravidão a mero mecanismo necessário para a civilização do negro escravo.

Atenta-se, inclusive, para a individualização do personagem negro, isolado de comunidade social e apartado de suas origens étnicas e culturais. Essa escolha ideológica se dá na contramão do que aconteceu com a representação do indígena na literatura brasileira.

Como aponta a Professora Elizabeth Azevedo², a representação do indígena no teatro do século XIX se dá de maneira a incluí-lo num contexto mais amplo de sociabilidade (AZEVEDO, 2011). A partir do indianismo, expressou-se a preocupação em solidificar a arte brasileira como genuína e independente do elemento externo: o português colonizador. *Itaminida ou o guerreiro de Tupã* (1846) e *O Jesuíta* (1861) são respectivamente obras dramáticas de Martins Pena e José de Alencar, o que aponta para uma preocupação desses autores em inserir a questão indianista no teatro brasileiro.

Em contrapartida, o negro escravo não foi elevado à categoria de bom selvagem, muito provavelmente porque a população negra não fora aniquilada e ainda oferecia perigo genuíno de revoltas. Seria perigoso para o projeto de abolicionismo pacífico e gradual, do qual participava Alencar, representar o escravo como parte de um movimento revolucionário. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Pedro é um egoísta, sem nenhum tipo de sentimento de empatia em relação ao outro, impulsionado somente pelo desejo individual de ascensão social. Além de não ter família ou nenhum indício de sentimento de coletividade, não apresenta especificidade cultural, a não ser a associação com a música e a dança, uma espécie de sensualidade primitiva que mais o aproxima de um animal. É filho desgarrado e mal agradecido no seio da família branca que, bondosamente, o acolhe como um amigo, quase um filho. Segundo o discurso de *O demônio familiar* o escravo deve ser grato e aceitar pacificamente o lugar que lhe é devido na família. Assim, existe tanto um suposto movimento de

² No artigo *Presença ausente/ ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX* publicado nos Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, julho 2011.

inclusão do escravo na família, quanto o apagamento da sua identidade e anulação da própria negritude, como é o caso da famosa escrava Isaura.

Voltemos à questão da linguagem. Como dito anteriormente, a linguagem de *O demônio familiar* se pretende clara e objetiva, desta maneira, não há espaço para a ironia. Por outro lado, a ironia — descompasso entre o que se mostra com o que se diz e o que se diz com o que se pensa — exerce papel fundamental em *Os dois ou o inglês maquinista* e é responsável por instaurar um ambiente de crítica que só pode ser resultado de um trabalho estético apurado e não mera observação dos costumes.

Destaca-se o uso da ironia na cena em que Clemência chicoteia as escravas na cozinha. Momento de alta potência dramática, a cena não acontece aos olhos do público — provavelmente por implicações de decoro da época — e têm-se apenas os sons do chicote e dos bofetes. A ironia se dá no embate entre o discurso dos senhores “JOÃO DO AMARAL — É preciso ter paciência. (...) Se assim não fizer nada tem”; “EUFRÁSIA — Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos”; “CLEMÊNCIA — Eu não gosto de dar pancadas” (PENA, s/d, p. 12) e a vontade desenfreada de adquirir novos serviçais.

Há, ainda, a naturalização da violência contra os escravos que se constrói, brilhantemente, pela indicação das rubricas que potencializam a intensidade da cena. As indicações cênicas criam uma atmosfera de amenidades entre as comadres, a qual é interrompida pelo castigo que Clemência *deve* infringir às negras, crianças malcriadas, e o suposto pesar dos senhores, obrigados a essa situação. A velocidade das falas curtas e a indicação de que “a cena deve ser toda muito viva” compõe um quadro perfeito de tensão entre o ambiente ameno da sala de visita e o violento da cozinha. Há ainda a ironia entre a reclamação dos patrões e a vontade destemperada de adquirir mais escravos, já que logo após a indisposição na cozinha, Clemência se apressa para mostrar à comadre o “meu africano”.

Escrita nos anos 40, apesar de ter sido publicada apenas em 1871, *Os dois ou o inglês maquinista* foi moderna no tratamento da violência contra o escravo brasileiro, já que a peça não se furtou em tratar o tema de maneira acidamente crítica. Por isso, é difícil concordar com o José de Alencar crítico literário quando este afirma:

(...) Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são uma sátira dialogada, do que uma comédia. Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo dos aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época (ALENCAR, 2001, p. 470).

A partir do que está sendo discutido, pode-se afirmar que as capacidades de Pena foram além do simples “talento de observação” e “linguagem chistosa” e que o efeito moral exercia papel importante em suas peças, já que não se furtava à denúncia social. As falas “à parte” e as cenas em que o personagem fala consigo (“pensa alto”) — elementos de quebra da ilusão dramática — eram escolhas que não se mostravam fiéis a uma “reprodução exata e natural dos costumes de uma época”, como quis encontrar Alencar na “verdadeira comédia” (ALENCAR, 2001, p. 470).

Porém, os costumes da época eram representados por Pena a partir de uma observação crítica e sagaz da realidade brasileira, principalmente das relações de poder. Sua obra não pode ser assim reduzida à simples documentação de um “gosto pouco apurado da época”³. Apesar de Alencar defender a “reprodução exata e natural dos costumes de uma época” (p. 470), esquizofrenicamente, a violência física não aparece em *O demônio familiar*. Os puxões de orelha, pontapés, chicotadas, e castigos mais pesados simplesmente não são mencionados. Pelo contrário, Eduardo parece um

³Expressão utilizada pela Professora Iná Camargo Costa no artigo *A comédia desclassificada de Martins Pena* (Revista Trans/Form/Ação, vol. 12, p.1-22. Marília: jan. 2009). O artigo problematiza a fundamentação classicista da história do teatro brasileiro e defende uma releitura das comédias de Martins Pena.

senhor que não faz uso desse tipo de punição: “EDUARDO: Fala logo de uma vez. Que remédio tenho eu senão rir-me do que me sucede?” (ALENCAR, s/d, p. 29), já que é um “bom senhor”.

Apesar das diferenças entre os dois textos, fica evidente que o escravo ora é representado infantilizado, como elemento de desordem: “EDUARDO (...) 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 jogo de criança*” (ALENCAR, s/d, p. 84, grifo nosso), ora como “pobre preto” balbuciando parvamente poucas palavras e sendo maltratado pelos patrões sem nada fazer: “O NEGRO — Eh, ah, pouco...carga pesado...; NEGREIRO — (Gritando) Salta já daqui, tratante! (Empurrando-o) Pouco, pouco! Salta” (PENA, s/d, p. 25).

De fato, nas duas peças, o escravo não é agente atuante no seu processo de libertação. Na peça de Alencar, a liberdade será dada pelo senhor em forma de punição ao escravo; em Pena o negro é elemento tão fraco que deve ser defendido pelos homens brancos de bem. Na passagem: “FELÍCIO — (À parte) Sim, empurra o *pobre preto*, que eu também te empurrarei sobre alguém...” (PENA, s/d, p. 25, grifo nosso), Felício fica indignado com a atitude violenta de Negreiro e enxerga o escravo como um ser incapaz de se defender, um “pobre preto”. Ademais, a subordinação do escravo ao senhor não é só social, mas também intelectual e moral, até para o abolicionista Nabuco “Muitas das influências da escravidão podem ser atribuídas à raça negra, ao seu desenvolvimento mental atrasado, aos seus instintos bárbaros ainda, às suas superstições grosseiras.” (NABUCO, 2000, p. 101). Assim, liberdade é um direito dos escravos conquistado pelo branco e não fruto da resistência e insurgência negra. O tema da revolta armada dos escravos surgiria anos depois com a peça *O escravocrata* (1882), de Artur Azevedo, censurada pelo Conservatório Dramático Brasileiro.

Sob a mesma perspectiva que José de Alencar ensaísta, para quem “o escravo deve ser, então, o homem que se instrui e moraliza pelo trabalho. Eu o considero nesse

período o neófito da civilização” (ALENCAR, 2008, p. 67), Eduardo pune o escravo conferindo-lhe alforria e privando-o de sua convivência moralizante. De tal sorte que a liberdade se torna um castigo, porque Pedro ainda não está preparado para recebê-la. Segundo Alencar, rompe-se, assim, um processo natural de inserção do escravo na família “a escravidão; a aliagem artificial, que supre e prepara a amálgama natural” (ALENCAR, 2008, p. 78).

Em conclusão, podemos afirmar que *O demônio familiar* trata a escravidão não como questão social, mas como consequência do caráter subversivo e inferior do escravo, autômato que ainda precisa ser moralizado pelo homem branco antes de agregar-se à sociedade dos homens livres. O texto de Alencar prima pela coerência ideológica, o que não pode ser dito de *Os dois ou o inglês maquinista*, pois a partir da cena 20, a peça perde sua potencialidade literária, já que resolve, em parte, abandonar a questão central: como as relações escusas de poder alimentam e são alimentadas pela escravidão.

A solução dada para a confusão que se instaura na casa de Clemência é o retorno messiânico de Alberto — o marido que até então, passados dois terços da peça, não havia sido sequer mencionado. Prisioneiro de rebeldes em batalha não nominada, o herói foi dado como morto. Alberto concentra todas as qualidades de um homem bom — honra, valentia, piedade — e sua presença resolve magicamente os conflitos postos. Diz a rubrica do novo herói “Viera vestido pobremente, mas com decência” (PENA, s/d, p. 32). Chega a casa e, em companhia de Negreiro, esconde-se atrás da janela. Como se representasse o olhar moralizador sob a família, poderá saber verdadeiramente quem é quem e, assim, decidir com justeza e bondade o destino de todos.

Por fim, o desfecho do texto perde muito em valor artístico não só porque abandona o trato com as questões sociais levantadas durante toda a peça, mas principalmente porque oferece um final ficcionalmente fraco que se sustenta apenas

pela presença de um elemento exterior milagroso. É certo que a retomada do estado de ordem da família exclui Negreiro — o escravagista — porém a rápida solução de todos os conflitos e a instauração de um clima de festa suavizam, insatisfatoriamente, a tensão construída até aqui. A volta de Alberto não representa uma abordagem diferente em relação aos escravos da casa. Contudo, sob uma ótica otimista, ainda pode-se dizer que a união de Felício e Mariquinha, além de provar que nem sempre “pobre é menos que pouca coisa” (PENA, s/d, p. 3), aponta para um futuro em que os escravos de Clemência não estejam mais ali para servir os da casa, já que o casal representa um novo Brasil incomodado com o sistema escravagista.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. *Cartas a favor da escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.

ALENCAR, J. de. *O demônio familiar*. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=214675> Acesso em 01 fev. 2015.

ALENCAR, J. de. A comédia brasileira, 1857. In: FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001. p.467 - 473.

AZEVEDO, E. *Presença ausente/ ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, julho 2011.

NABUCO, J. *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000.

PENA, M. *Os dois ou o inglês maquinista*. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2164> Acesso em: 01 fev. 2015.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 13/10/2014